U d'/ of Ottawa
39003002291887

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Ottawa

http://www.archive.org/details/linfluencedeles00husz

L'INFLUENCE DE L'ESPAGNE

SUR

LE THÉATRE FRANÇAIS DES XVIIIe ET XIXe SIÈCLES

LES VOLUMES PRÉCÉDENTS DE LA SÉRIE

I

P. CORNEILLE

ET LE THÉATRE ESPAGNOL

(*Ouvrage couronné par l'Académie française*)

1903

II

MOLIÈRE

ET L'ESPAGNE

(*Ouvrage couronné par l'Académie française*)

1907

CE

ÉTUDES CRITIQUES DE LITTÉRATURE COMPARÉE

JAN 8 1973

III

L'INFLUENCE DE L'ESPAGNE

SUR

LE THÉATRE FRANÇAIS DES XVIIIe & XIXe SIÈCLES

PAR

GUILLAUME HUSZÁR

PARIS
LIBRAIRIE HONORÉ CHAMPION, ÉDITEUR
5, QUAI MALAQUAIS (VIe)

1912

Téléphone : 828-20

Universitas
BIBLIOTHECA
Ottaviensis

PN
2633
.H8
1912

AVANT-PROPOS

Nous avons précédemment consacré deux volumes à l'influence de la littérature espagnole sur le théâtre de Corneille et sur celui de Molière ; dans le présent ouvrage, nous cherchons à déterminer la part de cette influence espagnole sur le théâtre de Lesage, de Marivaux, de Beaumarchais, de Victor Hugo, d'Alfred de Musset et d'Edmond Rostand, et c'est ainsi que ces trois études devront résumer le rôle qu'a joué l'Espagne dans l'évolution du théâtre français. Négligeant, parmi les auteurs de théâtre, ceux de moindre importance qui ont pu subir également l'ascendant du génie castillan, nous n'étudions ici que les représentants prin-

cipaux du genre, ceux qui constituent en quelque sorte les points culminants de la ligne graphique tracée par le passage des lettres espagnoles sur la littérature française.

Nous nous sommes efforcé de mettre en évidence que, malgré la variété de son action à travers les siècles, l'Espagne avait toujours agi sur le théâtre français en vertu d'un même principe ou, pour mieux dire, conformément au génie qui lui est particulier. Ramener les manifestations diverses de cette influence à une émanation quelconque de ce génie, c'était rattacher, par un lien d'unité, tous les phénomènes psychologiques et littéraires qui marquent les étapes de la diffusion de l'esprit espagnol dans les œuvres françaises d'inspiration et d'origine différentes.

En agissant ainsi, nous ne croyons avoir nullement sacrifié au besoin d'une construction logique qui pourrait paraître fac-

tice, car les faits sont là pour affirmer que notre induction repose sur une base solide.

La méthode que nous suivons dans l'analyse des auteurs et de leurs pièces, au point de vue de l'influence espagnole, est sensiblement la même que celle que nous avons adoptée dans nos précédents ouvrages : *Corneille et le théâtre espagnol* (1903) et *Molière et l'Espagne* (1907). Nous cherchons d'abord, d'une manière générale, le reflet ou l'empreinte du génie espagnol dans l'œuvre de chaque auteur et, par là, ses rapports avec l'Espagne ; nous tâchons, ensuite, de noter en détail les imitations, ressemblances ou même coïncidences qu'on peut relever dans ses pièces et qui se rapportent à la littérature castillane.

Avec ce volume nous avons terminé le travail que nous avons entrepris, à savoir de montrer l'infiltration ou la pénétration du génie espagnol dans l'œuvre des prin-

cipaux représentants du théâtre français. Notre essai est assurément incomplet, mais peut-être nous accordera-t-on le mérite de nous être efforcé de résoudre le problème de l'influence espagnole du point de vue de la littérature européenne.

G. H.

Budapest, 1911.

DE L'INFLUENCE LITTÉRAIRE

Même les critiques qui n'ignorent pas la profonde influence de l'Espagne sur le théâtre français, ne vont pas la rechercher après le XVIIe siècle : pour eux, l'imitation de la comedia sur la scène française finit à peu près avec Molière — si ce n'est même avec Corneille. Or, la littérature espagnole continue à agir sur le développement du drame français non seulement pendant le XVIIIe siècle, mais encore au XIXe, voire même jusqu'à nos jours. Et nous pouvons dire que l'action exercée par l'Espagne dans l'évolution de la littérature dramatique française, si elle n'a pas toujours eu la même continuité, n'a cependant presque jamais cessé pendant ces trois derniers siècles. Qu'il

y ait eu imitation directe ou indirecte, le graphique tracé par cette pénétration trois fois séculaire du génie castillan présente comme points culminants Corneille, Molière, Lesage, Marivaux, Beaumarchais, Hugo, Musset — et Rostand.

Tous ces écrivains, ou bien ont imité de près des modèles transpyrénéens qu'on peut exactement désigner, ou bien ils se sont inspirés d'une façon générale du théâtre espagnol, ou mieux encore — et c'est cela qui est le plus important — se sont rattachés à l'Espagne par un certain tour d'esprit particulier qui leur est commun avec les œuvres produites par ce qu'on est convenu d'appeler « le génie espagnol ». L'explication des raisons de cette dernière espèce d'influence, qui ne peut presque pas se prouver matériellement, tient à l'essence même du problème de l'influence littéraire et c'est ce point que nous devons tâcher d'élucider avant de pousser plus avant cette étude.

Nous pouvons admettre en principe que nous ne nous sentons attirés que vers ce qui est plus ou moins « congénial » avec notre être et que nous acceptons plus facilement que toutes autres les idées dont le germe se trouve déjà — quelquefois enfoui à l'état subconscient ou même inconscient — aux plus profonds replis de notre âme. Il en est de même des sentiments : ceux dont quelques éléments constitutifs font originairement partie de notre être, ont plus de chances de nous envahir, si une influence analogue agit sur notre esprit. Si Corneille imite les auteurs espagnols, ce n'est pas seulement parce qu'en son temps l'Espagne est à la mode et que, par hasard, il a lu Guillen de Castro, Lope de Vega ou Alarcon, c'est aussi parce qu'il est porté, par ses dispositions personnelles, vers les héros farouches du théâtre castillan. L'auteur du *Cid* qu'on sait avoir été, dans la vie privée, modeste et même quelque peu bourru, nourrissait au fond de

son âme des rêves grandioses : l'homme fort, d'une volonté de fer, d'une énergie inflexible, qui est capable de résister à l'assaut des désirs humains : tel devait être l'idéal de l'homme puissant, du *surhomme* d'avant Nietzsche qui hantait secrètement l'imagination de l'auteur du *Cid*, et, comme il arriva pour bon nombre de grands artistes anciens et modernes, la littérature lui servit à exhaler ses aspirations les plus intimes. Il transportait ainsi sur la scène ses rêves de mégalomane en créant des héros inhumains qui savaient subjuguer leur cœur et se soumettre sans murmure à ce qu'ils considéraient comme étant leur devoir... Or, le devoir cornélien s'appelle, chez les dramaturges espagnols *el honor :* ses commandements implacables ont force de loi pour les hidalgos des Lope, des Calderon, des Tirso ; eussent-ils eu cent vies, ils les auraient sacrifiées sans sourciller à l'honneur qui représentait à leurs yeux la somme de leurs obli-

gations morales plus chimériques que réelles. Sans la lecture des dramaturges castillans, Corneille aurait-il poussé aux extrêmes que l'on sait la peinture de l'énergie de ses types d'hommes et même de femmes ? Qui le saurait dire ? Il est certain que les auteurs transpyrénéens chez qui il retrouvait incarnés ses propres rêves de grandeur d'âme, devaient puissamment agir sur son imagination et que cette action gagnait en intensité grâce à l'élément commun qu'il y avait chez lui et chez les auteurs espagnols, d'une part, l'exaltation de la volonté qui ne fait que ce qu'elle doit faire et, d'autre part, l'exaltation du point d'honneur auquel toute autre considération, morale ou sociale, est sacrifiée. L'influence du théâtre castillan sur Corneille est donc avant tout le résultat d'une rencontre de certains traits de caractère également communs à l'esprit de la comedia et à celui du poète français lui-même.

Autre exemple : Lesage a subi l'ascendant du picaresque espagnol dans son *Diable boiteux* et dans *Gil Blas de Santillane* ; son *Crispin rival de son maître* et *Turcaret* — nous ne parlons pas ici de ses autres pièces qui sont presque de simples traductions de l'espagnol — ont à peu près la même source d'inspiration. Si considérable que soit l'influence castillane sur toute son œuvre, elle n'intervient cependant que comme un facteur important dans la formation du génie de Lesage qui, par ses dispositions individuelles, était porté vers l'observation de la vie quotidienne des couches sociales pour la plupart au-dessous de la moyenne et dont la peinture a été assez négligée dans la littérature française. Cet honnête homme de lettres qui fut, en même temps, un bourgeois modèle, a été l'incarnation du « bon sens », et l'expression littéraire de sa conception de la vie devait presque naturellement être « réaliste » dans tous les genres qu'il cultivait. Or, le natura-

lisme un peu cru et saturé de malice et d'humour des romanciers picaresques de l'Espagne pouvait facilement s'assimiler à la veine originaire de l'auteur de *Gil Blas;* il n'a fait que profiter de cette rencontre, son talent personnel n'a fait que se retremper à la lecture d'Espinel, de Mateo Aleman, de Solorzano. Il retrouvait chez ces auteurs cette appréciation juste et ironique des hommes et des choses qui était aussi la qualité dominante de ses chefs-d'œuvre ; en un mot, c'est dans l'affinité d'esprit de Lesage et des auteurs picaresques qu'on doit chercher l'explication de l'influence castillane sur l'ensemble de son œuvre.

On peut donc affirmer que les auteurs qui s'inspirent d'écrivains étrangers s'approprient avant tout ce qui répond le mieux aux plus intimes qualités de leur génie. Et ce qui est vrai pour les individus, peut l'être aussi, et d'une façon plus générale, pour les courants d'idées ou de sentiments qui, de

temps en temps, traversent les littératures pour y laisser de profondes empreintes. Parmi les facteurs qui doivent intervenir pour que le goût littéraire d'une époque, quelle qu'elle soit, change, ce sont tout naturellement les individus prédisposés personnellement à l'esprit d'un courant venu du dehors, qui figurent en premier lieu. Si ces prédispositions particulières à subir telle ou telle influence existent chez plusieurs écrivains, ceux-ci subissent en bloc l'action du génie d'une littérature étrangère. Ainsi, par exemple, les romantiques devaient instinctivement se sentir attirés vers l'Espagne moyenâgeuse et orientale où ils retrouvaient ou croyaient retrouver l'image réalisée des rêves que caressait leur imagination, et c'est là l'explication de cette affinité secrète qui, non seulement en France, mais dans toute l'Europe, existe entre le romantisme et la patrie des hidalgos. Ce qu'il y a de propre et de particulier dans le romantisme : la liberté et la

souveraineté de l'imagination avec l'expansion de la personnalité du poète, n'est en somme que cet excès d'individualisme qui aboutit à cet orgueil qui « est au fond de toutes les âmes romantiques »[1]. Ce même orgueil est aussi le ressort principal des actions extravagantes des types de la comedia quand ils obéissent aux lois du « pundonor ». Et à la liberté dans le fond — si nous pouvons nous exprimer ainsi — correspond la liberté dans la forme; de là le mélange des genres, l'alliage du tragique avec le grotesque, du fantastique avec l'horrible; la recherche des situations extrêmes, des antithèses violentes : traits également caractéristiques de la comedia et du drame préconisé par Victor Hugo dans la préface de *Cromwell*. En somme, le génie du théâtre espagnol convenait si bien à l'état d'esprit des adeptes du romantisme que la comedia a pu tout

1. Maigron, *Le romantisme et les mœurs* (Paris, 1910).

naturellement s'adapter au drame romantique.

Au point de vue du problème de l'influence, des conclusions intéressantes découlent des faits que nous venons d'exposer. La première est que l'influence peut exister là même où elle ne semble dénoncée par aucun signe matériel. Nous allons même plus loin et prétendons que les emprunts textuels d'un écrivain à une œuvre étrangère peuvent parfois ne pas être les indices d'une véritable influence ; ils servent d'indication pour connaître la ligne d'évolution qu'a suivie un auteur s'inspirant de modèles étrangers, mais ils ne nous renseignent pas toujours sur l'action véritable qu'a exercée sur lui une littérature étrangère. Si, par exemple, un dramaturge français imite un trait d'intrigue d'une comedia, il est possible qu'il n'y ait rien d'espagnol dans cet emprunt, car ce trait peut n'avoir rien d'essentiellement espagnol et être tel qu'il aurait été

éventuellement imaginé aussi bien par un Italien ou même un Français que par un Espagnol. La constatation de ce qu'un poète français a traduit ou adapté quelques lignes ou même quelques passages d'un dramaturge castillan, ne signifie donc pas grand'chose au point de vue de la pénétration de l'esprit ou du génie espagnol dans l'œuvre de cet auteur.

Mais si l'on voit qu'un poète comme Victor Hugo choisit de préférence des types dramatiques animés de passions excessives et que ceux-ci sont dominés plus ou moins par le point d'honneur — ce qui est la caractéristique la plus saillante des héros de la comedia et même de toute la littérature espagnole, — que son langage est d'un lyrisme pompeux, d'une sonorité et d'une magnificence éblouissantes : on peut conclure que l'empreinte du génie espagnol se révèle dans son œuvre, alors même qu'aucune imitation directe et littérale ne saurait être

signalée. Et c'est là, selon nous, que réside la véritable influence, la seule qui mérite d'être étudiée dans la perspective de la littérature comparée.

Grâce à cette intime relation qui s'établit ainsi entre des œuvres de nationalité différente, on peut faire jaillir une lumière intense sur la genèse d'ouvrages poétiques dans lesquels l'analyse démontre certains éléments qui souvent paraissent « inactuels ». Ainsi, nous parlerons de la manifestation du génie espagnol dans l'œuvre de Rostand qui, peut-être, n'a jamais lu de comedia espagnole. Peut-on justifier une pareille opinion ? Nous le croyons. Car, de ce que nous disions précédemment, il s'ensuit qu'on peut chercher les traces d'une pénétration de l'esprit castillan même chez des auteurs dont certaines façons de sentir, de penser et de s'exprimer semblent être analogues à celles des Espagnols par simple coïncidence. A vrai dire, dans ce cas-là, il ne s'agit que d'une autre forme de l'influence. La

chose peut paraître paradoxale, il n'en est pas moins vrai que parfois deux auteurs peuvent être influencés l'un par l'autre sans qu'on puisse apercevoir, tout d'abord, par quelles voies s'est exercée cette action. Dans une conversation que nous eûmes l'honneur d'avoir avec M. Emile Faguet, l'éminent critique compara cette espèce d'influence à la « radio-télégraphie ». Il nous cita cet article de M. Jules Lemaître où le savant académicien avait démontré l'affinité d'idées d'Ibsen et de George Sand. « La réponse de M. Georges Brandes à cet article déclarant que le dramaturge norvégien n'avait jamais lu les œuvres de la romancière française, ne change rien à l'affaire », nous dit M. Faguet.

En effet, « il y a des courants d'idées auxquels personne ne saurait se soustraire, pour la bonne raison qu'à peine sentons-nous qu'ils nous entraînent; il y a des influences qui sont comme diffuses dans

l'atmosphère ambiante et que nous respirons, sans nous en douter nous-mêmes, avec l'air de notre temps ; il y a des œuvres à l'imitation desquelles, sans le vouloir, l'esprit d'une génération ou d'un siècle se modèle »[1]. Mais, en réalité, de telles influences ne paraissent inexplicables qu'à l'analyse superficielle. L'absence apparente d'agents, pour ainsi dire, palpables, n'exclut pas encore la possibilité d'une fécondation venue du dehors. Quand le milieu contemporain est insuffisant pour démontrer cette fécondation, il faut recourir au passé dans le sein duquel on découvrira les étapes par lesquelles la pénétration de l'esprit étranger a passé, pour n'aboutir à une manifestation visible qu'après et à travers une longue succession d'œuvres, séparées souvent par de longs intervalles.

Un courant d'idées et de sentiments qui, à

1. Brunetière, *Les époques du Théâtre français*, p. 249-250.

une certaine époque, a poussé de profondes racines dans une littérature, ne meurt pas subitement. Il peut faiblir, mais il ne disparaît pas complètement. Le courant héroïco-romanesque, par exemple, s'il se trouve être incarné spécialement dans l'hispanisme dont l'action se fit tout particulièrement sentir dans la littérature française du XVIe et du XVIIe siècles, n'en est pas moins un courant qui a existé avant et après cette époque. Il a atteint tour à tour son éclosion resplendissante dans les romans de chevalerie et les romans pastoraux, dans les *Amadis*, dans l'*Astrée*, dans le drame de Corneille, mais les étapes qu'il a parcourues ne s'arrêtent pas là. Au XVIIIe siècle, il semble s'être éteint, mais ce n'est là qu'une apparence, car l'atmosphère littéraire en est encore assez chargée pour qu'il renaisse à une nouvelle vie, si les circonstances lui deviennent favorables. Le moment psychologique de l'influence se produit précisément quand le

courant qui agit, tout en étant à l'état latent, se rencontre avec l'individualité poétique prédisposée à subir son action. La riche floraison du courant héroïco-romantique dans l'œuvre de Victor Hugo et de ses adeptes s'explique ainsi, et la partie héroïco-romanesque des drames de Rostand qui, à notre époque, paraît être presque sans tradition, se rattache à l'influence du courant dont nous signalions les étapes antérieures. Ainsi s'enchaînent divers phénomènes littéraires qui apparaissent à des intervalles assez éloignés et qui, à première vue, ne semblent avoir aucun rapport entre eux; ainsi se renouent des traditions interrompues : *renascuntur quæ jam cecidere.*

Si donc l'influence venant de l'étranger ne fait que féconder des germes qui, en réalité, se trouvaient dans l'âme de l'auteur dont l'œuvre porte l'empreinte de cette influence, il importe surtout de chercher comment, par quelles circonstances, ce contact se pro-

duit, ce qui équivaut à la recherche du reflet d'un esprit étranger dans une œuvre française. C'est pour cela qu'il faut s'efforcer avant tout de démontrer la manifestation de l'esprit ou bien du génie espagnol, et que la constatation des emprunts matériels est presque secondaire. Envisagée sous cet aspect, l'étude des influences étrangères porte sur la genèse elle-même des œuvres littéraires. Elle ne fait que compléter cette investigation plus vaste, plus générale et plus compliquée qu'est la recherche des forces psychologiques qui se révèlent au cours de l'évolution d'une littérature. Elle fait partie des efforts visant à une compréhension plus complète des lettres nationales; car, au fond, les facteurs étrangers — et l'influence est un de ces facteurs — ne sont étrangers qu'en apparence, puisqu'en eux aussi, se manifeste une parcelle de l'esprit humain qui est universel. Il ne serait pas juste de dire que l'esprit

national d'une littérature s'émousse à cette rencontre. Celui-ci ne perd rien de son originalité et de sa force, au contraire, il ne peut que gagner et que s'enrichir à ce contact. Car, de même que les individus, les littératures nationales se développent selon leurs propres lois et ne s'assimilent que ce qui convient au génie « national ». Ce qu'elles empruntent aux littératures étrangères devient partie intégrante des lettres nationales. Chercher l'action exercée par l'esprit espagnol sur les dramaturges français, n'est, en somme, qu'étudier à un point de vue nouveau le développement de certains domaines de la littérature française, dans ses rapports avec la littérature européenne.

DU GÉNIE ESPAGNOL

Aux termes du chapitre précédent, nous devons élucider ce que nous entendons par ce « génie espagnol » dont nous cherchons la pénétration dans des œuvres françaises. En vérité, vouloir définir le génie espagnol dans toutes ses manifestations, serait une tâche qui dépasserait les cadres de ce chapitre, mais tel qu'il se révèle dans le roman et le théâtre, ce génie nous intéresse surtout par deux de ses aspects qui semblent être diamétralement opposés : l'un est « idéaliste », l'autre est « réaliste », et cependant cet idéalisme et ce réalisme sont si profondément particuliers à la race espagnole qu'ils diffèrent notablement de ce qu'on est convenu aujourd'hui de désigner sous ces noms.

Pour en donner une exacte définition, il nous faut chercher tout d'abord à déterminer le caractère essentiel de la littérature espagnole : la définition de ce caractère jettera une vive clarté sur cet idéalisme et ce réalisme spéciaux à l'Espagne.

Le caractère ou l'esprit d'une littérature représente ce qu'il y a de propre, de particulier, de distinctif dans toutes les œuvres qu'elle a produites et, par là, il constitue un lien commun qui rattache ces œuvres entre elles d'une façon si visible qu'elles en deviennent, pour ainsi dire, nettement divisées des productions de toute autre littérature.

Brunetière, en tâchant de déterminer le caractère de la littérature française, avait, en même temps, donné une définition de celui de la littérature espagnole, en disant que le caractère essentiel de la littérature espagnole était d'être une littérature *chevaleresque*. « Chansons épiques du *Romancero* ; romans d'aventures dans le goût des *Amadis* ou de la *Diane*

de Montemayor; drames de Calderon et de Lope de Vega, le *Médecin de son honneur* ou *Mudarra le Bâtard*; traités mystiques et romans picaresques; le *Château d'âme* ou *Lazarille de Tormes*, nous saisissons le lien qui rattache entre elles toutes ces œuvres si diverses, leur air de famille, le trait héréditaire qui témoigne de leur communauté d'origine, ce *pundonor* castillan dont l'exagération, tantôt sublime et tantôt grotesque, se porte presque indifféremment, comme on le voit dans l'histoire du chevalier de la Triste figure, aux extrémités du dévouement ou de la folie. Dans notre Europe moderne — politique et industrielle, utilitaire et positiviste, — si nous n'avons pas encore tout à fait perdu le sens du *chevaleresque*, c'est à la littérature espagnole que nous le devons; et de l'esprit du moyen âge, on le prouverait sans peine, c'est elle qui a sauvé, pour nous, tout ce qui méritait de survivre[1]. »

1. *Études critiques*, t. V, p. 255.

Quiconque a étudié d'un peu près la culture espagnole, souscrira sans réserve à cette ingénieuse définition du grand critique que fut Brunetière. Oui, dans la littérature castillane l'esprit chevaleresque apparaît avec une insistance tellement visible qu'il en est le signe le plus marquant, le plus caractéristique et le plus saillant. Si maintenant nous faisons, d'une façon un peu détaillée, l'analyse de l'esprit chevaleresque, en remontant à ses origines et en suivant son évolution à travers les siècles, nous allons faire jaillir une lumière intense sur le rôle même qu'il a joué dans le théâtre français.

Au point de vue de la littérature « européenne », il n'est pas sans intérêt de constater que « l'esprit chevaleresque », le plus important parmi les éléments constitutifs du génie espagnol se trouve être, à sa première apparition littéraire, d'origine française. On sait que la chevalerie, répandue au moyen âge dans l'Europe centrale et méridionale, avait eu

pour principal foyer la France qui, par Charlemagne, le héros du cycle carolingien, régnait ainsi dans la poésie de toute l'Europe, sauf dans celle de l'Espagne. La fierté castillane se montra d'abord réfractaire à cette poésie « étrangère » dont presque tous les pays européens devinrent les tributaires; ce n'est qu'après avoir été bannie du reste de l'Europe que la poésie chevaleresque trouva un refuge en Espagne, de même que la poésie des troubadours, chassée des autres cours, finit par ne plus être accueillie que par les monarques espagnols. Ce que nous voulons faire ressortir ici, c'est que c'est sous une forme purement française que la matière des histoires merveilleuses du cycle breton a passé dans les *Amadis* et, plus tard, dans la *Diane* de Montemayor, monuments impérissables du roman chevaleresque et pastoral qui aboutiront, pour ainsi dire, au *Don Quijote* de Cervantes où, du reste, toutes les

nuances du génie espagnol se trouveront exprimées d'une façon ingénieuse.

Tandis que l'Espagne enrichira ainsi la littérature européenne de cette grande création qu'est le roman, le pays deviendra, au point de vue politique aussi, une puissance que nous appellerions aujourd'hui « mondiale ». La conquête d'un nouveau monde, l'expulsion totale des infidèles du territoire espagnol, contribuera, dans une large mesure, à développer le sentiment national du peuple qui s'unifie alors en une nation et, avec Charles-Quint, la monarchie espagnole pourra songer à la domination universelle. Cette transformation sociale et politique du pays est extrêmement favorable à l'esprit chevaleresque, aussi est-ce à cette époque qu'il atteint son point de « culmination », pour rester, au cours des siècles, le sentiment le plus vif et le plus profond de la race espagnole.

Si l'Espagne a pu réaliser et conserver si

longtemps l'idéal chevaleresque du moyen âge, cela tient également à la place exceptionnelle qu'elle occupe en Europe : par sa situation géographique, elle se trouve déjà presque isolée ; si l'Angleterre est séparée du continent par le détroit, l'Espagne en est, pour ainsi dire, détachée par les Pyrénées; elle semble plus près de l'Afrique que de nous, et V. Hugo a pu dire avec raison que l'Espagne est « à demi africaine »; pendant les sept siècles qu'elle avait eu à lutter contre les Maures, l'Orient commença effectivement aux Pyrénées. Aussi sa littérature se développa-t-elle presque sans être sensiblement influencée par les courants d'idées qui traversèrent l'Europe, et c'est ainsi, par exemple, que la Renaissance qui produisit des changements si radicaux dans toutes les littératures européennes, passa sans laisser aucune trace notable dans la littérature espagnole. De là vient le caractère si profondément original et « national » de cette litté-

rature et surtout du théâtre espagnol qui, comme le théâtre anglais, se développa libre de toute entrave « classique ». De cet isolement vient aussi que, dans ses institutions, ses mœurs et ses coutumes, l'Espagne conserva le plus entièrement possible la tradition qui la reliait au moyen âge ; de là vient encore que les principes de la civilisation du moyen âge : la religion, l'honneur et la galanterie avaient des racines plus profondes en Espagne que partout ailleurs. Ce qu'on désigne du terme « d'esprit chevaleresque », n'est, en somme, que le résumé des idées et des sentiments qui se rattachent au culte de Dieu, à la fidélité due au roi, aux lois de l'honneur et de l'amour, toutes choses que la poésie du moyen âge enveloppait d'une resplendissante auréole.

Le sentiment religieux était dans un intime rapport avec le sentiment monarchique dont il n'est, à vrai dire, que le complément naturel. Le roi était considéré comme le re-

présentant de Dieu sur la terre : on le respectait donc non seulement comme le chef suprême de la nation, mais encore comme l'élu de la Providence divine. L'ardeur de la foi se combinait avec une vénération allant jusqu'à l'adoration de la personne du souverain: aussi la loyauté « lealdad » était-elle un trait saillant du caractère d'un vrai chevalier. Mais la ferveur religieuse, aussi bien que la loyauté sans bornes et la galanterie amoureuse se confondaient toutes dans le sentiment de l'honneur ; c'est ce sentiment qui résume avec le plus d'intensité « l'esprit chevaleresque ». Amour, foi, loyauté n'étaient, en réalité, que les corollaires de l'honneur : l'hidalgo espagnol soumis à ce sentiment devait naturellement être fidèle à Dieu, au roi et à sa dame. Aussi bien sa devise était-elle : « Pour mon Dieu, pour mon roi, pour ma dame ».

Dans la littérature espagnole, — surtout dans la comedia, — ce sont ces sentiments qui

entrent en jeu et donnent lieu à des combinaisons ingénieuses et émouvantes, bien qu'un peu monotones. Mais puisque tous ces sentiments se trouvent être impliqués dans la notion de l'honneur, on peut considérer celui-ci comme le principal ressort des drames castillans. Le sentiment du *pundonor* est très compliqué et renferme les éléments les plus contradictoires. A vrai dire, il était l'expression la plus complète de l'individualité d'un chevalier espagnol, et voici pourquoi. Il est avéré que l'orgueil caractérise éminemment l'Espagnol. Dans ces écrits satiriques qu'on composait à profusion, en France, au commencement du XVIIe siècle[1], c'est la raideur cérémonielle, la fierté excessive, en un mot l'orgueil qu'on raillait dans l'hidalgo. L'honneur espagnol qui joue ce rôle exorbitant dans la comedia, provient du sentiment exagéré de la valeur et de la

1. *Emblesmes sur les actions et perfections et maurs du Segnor espagnol* (Rouen, 1626).

dignité personnelles, de l'amour-propre poussé à l'extrême ; le *pundonor* se trouve donc ramené, en dernière analyse, à l'orgueil illimité du « caballero ». M. Lanson dit très bien, en parlant de Corneille, « Bossuet reconnaît que Corneille sacrifie l'amour à l'honneur, à la gloire, mais qu'est-ce que l'honneur et la gloire, sinon l'orgueil, la plus subtile et la plus dangereuse des concupiscences ?[1] » On ne peut mieux définir le *pundonor* espagnol. Il faut ajouter que, tel qu'il apparaît dans la plupart des comedias de Lope et de ses disciples et, avant tout, chez Calderon, cet honneur se trouve déjà quelque peu défiguré, dégénéré et falsifié. Il n'en fut pas ainsi dans les romans de chevalerie. S'il entrait encore beaucoup de vanité dans cet effort que faisait chaque caballero pour « décorer l'image qu'il offrit de lui-même au public », l'honneur primitif,

1. *Corneille* (*Les grands écrivains français*), p. 194.

pour ainsi dire, pouvait à bon droit exciter l'imagination de tout gentilhomme; dans le théâtre espagnol, il devient farouche, cruel, sanglant; il dégénère en une loi impitoyable à laquelle le hidalgo sacrifie, s'il le faut, ses amis, ses parents, son présent et son avenir; iniquités, morts, meurtres ne l'arrêtent même pas dans l'accomplissement de ce qu'il croit devoir à son « honor », qui jette ainsi une ombre funèbre sur toute la comedia.

Mais l'esprit chevaleresque ou, si l'on veut, l'esprit de la comedia comporte, en outre, d'autres traits caractéristiques. Le point d'honneur a besoin, pour se faire valoir, de situations extraordinaires. A l'héroïsme dont les ressorts se trouvent dans l'honneur, il faut un décor compliqué. Dans les romans — d'abord dans les *Amadis*, puis dans la *Diane* et leurs innombrables imitations — le héros se faisait un point d'honneur spécial d'être infiniment dévoué à sa dame. C'est pour elle et en son nom qu'il se

lançait dans les plus extravagantes aventures ; il luttait contre des magiciens, des dragons, des géants, contre l'enfer lui-même, s'il le fallait, mais tous ces exploits ne devaient servir qu'à la manifestation de la grandeur de ce courage qui a fait palpiter le cœur de la génération invincible de cette époque. L'héroïsme éblouissant qu'exhalent les romans de chevalerie, passera un jour du domaine de l'imagination dans celui de la réalité, et les victoires glorieuses qu'ont remportées les armes espagnoles sur les champs de bataille du monde entier, sont là pour attester que les créateurs d'*Amadis* avaient bien quelque droit à laisser libre cours à leur fantaisie héroïque en un pays où naquirent tant de véritables héros.

En passant dans la comedia, la notion de l'héroïque subit des changements notables qui avaient, pour ainsi dire, pour conséquence la transformation de l'idée de l'honneur. Le merveilleux des aventures cheva-

leresques est remplacé par les étranges complications de l'honneur, et c'est au milieu de ces complications que le héros se débat contre lui-même dans un inextricable dédale. Les êtres surnaturels auxquels il livrait bataille dans les romans, sont remplacés, dans le drame, par les fantômes de son imagination surexcitée ; les adversaires imaginaires contre lesquels il luttait en chevalier errant, réapparaîtront dans la comedia sous forme d'ennemis fantastiques engendrés par la vision qu'il a de l'honneur. Il y a toutefois cette différence que l'énergie qu'il avait déployée pour vaincre des monstres infernaux, s'exercera désormais au sein de la vie sociale, et cette différence, plus notable encore, que, dans la comedia, le protagoniste, pour justifier ses actes extravagants, aura récours à cette fameuse casuistique qui semble vouloir concilier la morale avec la barbarie des lois du « pundonor ».

Mais les chevaliers du roman ou de la

comedia ont beau être confiants dans la grandeur de leur courage, dans la force de leur bras, dans la vertu de leurs armes, leurs exploits ne seraient guère possibles sans l'entremise de l'imprévu et du hasard : c'est dire que le *romanesque* (romantique ne serait pas non plus déplacé) est l'élément inséparable de leurs aventures héroïques et galantes. Le chevaleresque, l'héroïque et le romanesque sont donc dans un étroit rapport et se mêlent jusqu'à se confondre l'un et l'autre dans le génie espagnol.

La poésie galante, amoureuse et sentimentale de l'Espagne se ressentira de l'alliage de ces éléments. Malgré leur extravagance, les lois de l'honneur donnaient une nuance particulière à tout ce qui touchait au commerce entre les jeunes gens des deux sexes; elles contribuaient à rendre la passion noble et sérieuse. Pour sa dame, le hidalgo était capable d'un héroïsme allant jusqu'à la folie ; chevalier errant, berger ou protago-

niste de théâtre, il y avait toujours un peu de Don Quichotte dans tout hidalgo : l'Espagne fut, par excellence, le pays des folies amoureuses. Toutes les complications, toutes les ruses, toutes les intrigues qui peuvent avoir trait à l'amour, ont été mises en jeu par les auteurs de comedia; aussi l'Espagne sera-t-elle le pays où les auteurs de théâtre de toutes les nations iront apprendre à célébrer la passion chevaleresque et romanesque ou même sentimentale.

Cependant le génie de la race espagnole est enclin à l'antithèse, à l'opposition, au contraste. Le noble idéalisme des romans de chevalerie et pastoraux trouvera donc sa contre-partie dans les romans réalistes ou picaresques. Au lieu d'aventures galantes et héroïques qui se développent dans un cadre romanesque, nous trouvons des histoires banales et monotones, — souvent tristes — telles qu'en offre la vie quotidienne. Mais il existe un lien entre les deux genres. L'Es-

pagnol déchu peut dire : « soy picaro, no tengo honor », le sentiment du point d'honneur n'en est pas moins ancré dans son âme ; seulement, parmi les vicissitudes de la vie, il n'a pas le loisir de s'en occuper aussi souvent que le hidalgo heureux et fortuné, qui n'a pas autre chose à faire. L'affinité du roman « idéaliste » avec le roman « réaliste » s'établit donc par ce fait que l'élément chevaleresque du « pundonor » subsiste quand même dans le genre picaresque.

Le « picaro » est le plus souvent un gentilhomme appauvri et, puisque le bourgeois n'existe pas en Espagne, il représente le type transitoire entre le gentilhomme et l'homme du peuple. Rappelons-nous ce pauvre hère de *Lazarillo de Tormes*, qui diffère si peu — au point de vue de sa situation économique, dirions-nous aujourd'hui — de son domestique : ces gens-là étaient très nombreux à l'époque de la décadence de

l'Espagne politique et allaient se confondre avec les gueux qui défrayeront les romans picaresques. La lutte pour la vie est leur fonds commun. Mais la comedia elle-même de l'âge d'or n'est pas tout à fait exempte d'allusions au rôle de l'argent dans la détermination des conditions sociales. Nous nous rappelons avoir entendu, dans un drame de Lope de Vega, un chevalier s'écrier : « En Espagne, il n'y a pas d'honneur sans argent » [1], exclamation qui détonne singulièrement dans le monde où tant d'épées se croisent pour laver par le sang les outrages réels et — plus souvent encore — imaginaires faits à la dignité personnelle, mais qui ne laisse pas d'être très significative de cette autre philosophie que représentent, dans la comedia, les valets et les soubrettes. Nous savons, en effet, que cette philosophie que prêchent les « picaros » ou gueux de

1. *La pobreza estimada*, p. 149. (Coll. Rivad.)

différentes classes sociales dans les romans picaresques, trouve aussi ses apôtres dans les « criados », « lacayos, » « escuderos » qui font pendant aux hidalgos plus ou moins exaltés dans la défense des lois chevaleresques. Le bon sens, la prudence, l'égoïsme étroit de l'écuyer immortel de don Quichotte en est l'expression la plus parfaite, et les valets de comedia ne font que des variations sur le même thème : le côté matériel de la vie leur paraît préférable aux folies éclatantes que provoque l'idolâtrie des lois de la chevalerie. A l'envers de leurs maîtres qui sont idéalistes à outrance, ils sont réalistes jusqu'à l'excès. Cervantes a réuni, dans son roman, ces deux courants d'idées qui se manifestent séparément, dans les romans de chevalerie et pastoraux d'une part et, d'autre part, dans les romans picaresques. La comedia, elle aussi, reflète ce parallélisme : les galants sont les proches parents de don Quichotte, les « criados » qui leur font pendant, ont un air d'affinité avec Sancho Panza.

Mais si ces valets professent des idées absolument opposées à celles des chevaliers, leur réalisme est encore bien particulier au caractère espagnol; malgré leur manière toute différente d'envisager l'existence, les hidalgos, les picaros, les lacayos ont vécu trop longtemps côte à côte pour n'avoir pas cet air de famille qui prouve qu'ils sont tous les fils d'une même race, et qu'ils ont tous le génie espagnol.

Ces deux aspects — l'un héroïco-romanesque ou chevaleresque et l'autre picaresque ou réaliste — du génie littéraire de l'Espagne se reflèteront tour à tour dans les œuvres des auteurs dramatiques français dont nous allons nous occuper.

LESAGE ET L'ESPAGNE

Si le rôle de Lesage, dans l'évolution du théâtre français, est moins considérable que celui qu'il joua dans le développement du roman français, il ne laisse pas que d'être encore assez important. Il faut reconnaître tout d'abord que, par sa connaissance approfondie de la langue et de la littérature espagnoles, cet auteur a contribué, dans une large mesure, à la diffusion de l'hispanisme en France ; ses traductions de comedias, de quelques romans picaresques et du *don Quichotte* d'Avellaneda n'en marquent cependant que les étapes les moins significatives. La portée de l'influence de l'Espagne sur Lesage ne réside pas dans ses traductions, mais dans l'action salutaire qu'elle exerça sur le

génie propre de l'auteur de *Gil Blas*. Les transformations qu'a subies son talent sous l'influence du génie espagnol, sont aussi très instructives au point de vue de notre étude. Lesage commence par traduire du castillan quelques comedias ; il promet de continuer son travail si le public l'accueille favorablement : ce qui ne paraît pas s'être produit, car il cessa bientôt la publication de son *Théâtre espagnol* [1]. Il se peut que l'indifférence témoignée à l'égard de ses traductions ait contribué aussi à ce qu'il cherchât à se frayer une voie nouvelle dans le sentier dramatique. Au lieu de traduire ou d'adapter, il se mit donc à écrire des pièces « originales ». Après *Le traître puni*, *Don Félix de Mendoce*, *Le point d'honneur*, *Don César d'Ursin*, il fit paraître sur la scène *Crispin rival de son maître* et *Turcaret*, pour ne pas parler de *La tontine*.

1. La Haye, 1700.

Les quatre premières pièces sont des adaptations dont Lesage indique lui-même les originaux espagnols à ses lecteurs. Mais *Crispin rival de son maître ?* Pour ne pas être la libre traduction d'une comedia, cette pièce n'en est pas moins issue du drame espagnol, ainsi que nous allons le démontrer dans le chapitre suivant. *Turcaret* est déjà une comédie tout à fait originale, dans ce sens qu'elle ressemble le moins possible à une comedia espagnole ; dans la *Suite de la critique de Turcaret*, l'auteur oppose même les deux manières de concevoir le théâtre : celle des Français à celle des Espagnols. Le fait est que, par son *Turcaret*, qui est sa dernière pièce et en même temps la plus importante, Lesage ne semble plus se rattacher à l'Espagne par le moindre lien, mais, nous le verrons plus tard, ce n'est encore là qu'une apparence.

Les œuvres de Lope, de Calderon, de Rojas lui enseignent, tout d'abord, à nouer des

intrigues intéressantes, tout en développant quelque peu son goût pour le romanesque. L'art que Lesage fera valoir même dans la composition de ses romans, n'est que l'étape finale de l'évolution de cette habileté dans l'agencement dont il trouva des modèles chez les dramaturges espagnols; il est inutile d'ajouter que le romanesque qui s'est infiltré dans ses créations « réalistes », doit être également attribué à l'influence du génie castillan. Les maîtres de la scène hispanique, et surtout Rojas qu'il a souvent mis à contribution, lui fourniront des sources inépuisables d'un comique savoureux, des traits de satire gais et spirituels et, surtout, les éléments de cette philosophie du bon sens que prêchent les « lacayos » et « criados » de la comedia et dont *Gil Blas* lui-même ne sera que l'incarnation la plus réussie. C'est sur ce point que la pénétration de l'esprit espagnol devient la plus significative dans le dévelop-

pement du talent littéraire de Lesage. Car cette philosophie du bon sens entretient d'une façon efficace sa prédisposition pour la réalité moyenne dont il est le peintre presque inégalé parmi les auteurs français. Fidèles à notre programme, nous devons surtout insister sur ces traits de caractère qui, tout en étant propres à Lesage, se retrouvent chez les Espagnols dont il s'est inspiré.

Nous savons que Lesage, bien que très honnête homme, n'appartenait pas au grand monde ; modeste bourgeois ne fréquentant pas les salons où il aurait pu rencontrer des esprits distingués, il ne connut que les gens de théâtre et de cabaret et les petits bourgeois. La mentalité de ces gens ressemblait fort à certains types de « lacayos » : elle se résume en le simple bon sens, cette qualité dominante du génie littéraire de Lesage, qui caractérise également les actes et les paroles des fidèles compagnons des hidalgos. Notre

auteur a pu retremper dans leur philosophie terre à terre, le talent dont la nature l'avait doué, et c'est de la rencontre de cet élément commun aux types de la comedia et à Lesage lui-même qu'est résultée l'action principale du génie espagnol sur le sien. Quand il ne traduira plus de pièces espagnoles et qu'il écrira *Crispin rival de son maître*, il aura l'air de se détacher du sol espagnol : en réalité, il ne fera qu'y travailler pour son propre compte. *Turcaret* présentera un tableau de mœurs contemporaines françaises, mais c'est l'influence de la comedia qui aura aidé son auteur à les observer et à en noter certains traits et certains types.

Il existe un certain parallélisme entre l'évolution de la carrière dramatique de Lesage et celle de sa carrière de romancier. Il avait commencé par traduire des comedias où beaucoup d'éléments héroïques se mêlaient à une intrigue enchevêtrée, et il a fini par écrire des comédies de mœurs et de carac-

tère. Dans ses traductions : *Guzman de Alfarache*, *Le bachelier de Salamanque* on ne trouve que des coquins et des fils de coquins ; des gens de bas étage dont il semble peindre, avec une certaine complaisance, le vice héréditaire ; il suit de trop près ses modèles, il est trop espagnol, il est trop picaresque. Dans son *Gil Blas*, il s'affranchit du goût du terroir des auteurs espagnols et leur devient supérieur en devenant plus humain, plus européen. Quand il imite presque servilement les romanciers picaresques, il ne trace que des filous achevés en étalant souvent des bassesses écœurantes ; dans son *Gil Blas*, où il s'inspire librement de la veine picaresque espagnole, ses coquins même ont parfois de louables attitudes ; les types qu'il met en scène ne sont ni trop bons, ni trop mauvais ; il sait éviter cet écueil où se heurtent les réalistes transpyrénéens ; il n'est pas amer comme eux, et l'on n'éprouve ni sympathie, ni antipathie pour ses héros :

c'est dire qu'il peint admirablement l'homme moyen. Mais c'est sous l'influence du génie espagnol qu'il arrive à cette juste conception de son réalisme.

LES PIÈCES DE LESAGE

AU POINT DE VUE

DE L'INFLUENCE ESPAGNOLE

Le traître puni [1]. C'est une comédie très embrouillée et chargée d'invraisemblances, *La traicion busca el castigo* de Rojas que Lesage a utilisée en écrivant cette pièce. Il signale, du reste, lui-même sa source ; ne pas l'indiquer eût été un procédé peu correct de la part de l'honnête auteur de *Gil Blas*, puisqu'il s'agit d'une traduction presque littérale. Dans le drame espagnol, c'est au-

1. Ici, comme ailleurs, nous passons en revue les pièces en suivant l'ordre de leur représentation ou de leur impression.

tour de don Andrés de Alvarado qu'est à peu près brodée toute l'intrigue. Ce don Andrés est un don Juan en herbe qui « veut toutes les femmes sans en aimer aucune » ; il leur fait la cour, qu'elles soient belles ou laides, grasses ou maigres, grandes dames ou petites grisettes. Son couplet sur son inconstance en amour est demeuré fameux et servira de cri de guerre à tous les « tueurs de femmes » qui apparaîtront sur les scènes européennes.

Cependant don Andrés n'est pas seulement un amant inconstant, c'est aussi un ami déloyal, qui ne recule pas devant l'idée de séduire doña Léonor, la fiancée de son meilleur camarade ; il pousse même la perfidie jusqu'à vouloir la prendre de force quand le nouveau mari part immédiatement après la noce, non sans l'avoir chargé de veiller sur l'honneur de sa jeune femme. La nuit venue, le traître pénètre dans la chambre de doña Léonor qui s'est à peine couchée ; mais

son attentat ne réussit pas, car don Félix, l'amant désabusé de doña Léonor, habite la maison voisine et accourt aux cris désespérés de la dame violentée. Don Andrés et don Félix tirent l'épée, quand le mari, qui revient subitement, leur demande l'explication de l'étrange situation où ils se trouvent. Tous deux prétendent être accourus pour porter secours à doña Léonor qui, dans l'obscurité, n'a pu distinguer son offenseur de celui qui était venu la secourir, et le pauvre mari n'arrive pas à savoir sur qui il doit venger son honneur outragé. Don Andrés est son meilleur ami, l'autre a longtemps soupiré pour doña Léonor : il se laisse donc convaincre par le perfide séducteur que c'est don Félix qui cherchait à le déshonorer. Il lui conseille de donner la mort à ce dernier et, puisque l'offense avait eu lieu pendant la nuit, il doit le tuer dans l'obscurité. Le mari agit donc conformément à cet avis, mais, dans les ténèbres, au lieu de frapper l'inno-

cent, il frappe le coupable qui confesse alors son crime : *La trahison cherche le châtiment*, ainsi que l'indique le titre de la pièce.

Telle est la comedia que Lesage a traduite; sa traduction est très intelligente : il n'a développé que le nœud d'intrigue principal, laissant de côté les nombreux incidents qui entravent et compliquent inutilement l'action dans l'original. Il adoucit les exagérations du point d'honneur espagnol, supprime quelques traits qui sentent un peu trop le terroir et, en revanche, prête quelques bons mots de son cru à Mogicon, le valet plaisant de la pièce. S'il avait suivi textuellement son modèle, il aurait fait un drame passablement embrouillé, tandis qu'en arrangeant la comedia de Rojas à la manière française, il l'a rendue plus claire, plus compréhensible et, disons le mot, plus européenne; mais en dépit de cet effort, son travail ne dépasse pas les limites d'une excellente adaptation.

Don Félix de Mendoce doit son existence à la comedia : *Guardar y guardarse* de Lope de Vega. Le chevalier don Félix de Mendoce s'éprend d'une façon romanesque — ce qui n'est que trop fréquent dans le théâtre espagnol — de doña Elvire, la sœur du connétable. Or, le roi est aussi amoureux de cette dame et, comme il arrive souvent dans les pièces castillanes, c'est son rival même qu'il choisit comme intermédiaire auprès d'elle. L'intrigue se complique par le fait que don Félix est l'hôte du connétable qui le soupçonne de nourrir des projets de vengeance à son égard, car, autrefois, il avait tué en duel le frère de ce chevalier. Il va sans dire que le roi et le connétable ignorent l'amour, qui est payé de retour, de don Félix, et qu'à la fin tout s'éclaircit dans un dénouement heureux.

Lesage use ici du procédé dont il s'est servi lors de la traduction tirée de la pièce de Rojas ; il commence par omettre les neuf

premières scènes de l'auteur espagnol et, en général, supprime de l'intrigue originale beaucoup d'incidents et de personnages qui lui semblent superflus. Non seulement il n'imite pas servilement, mais il arrive même à rendre plus vif le dialogue de Béatrice et Ramire, en développant le rôle de ce dernier : il met dans son œuvre beaucoup d'originalité et fait de Ramire un précurseur de Gil Blas, voire même de Figaro. Il est vrai qu'il ternit le coloris brillant de son modèle, en enlevant beaucoup de son lyrisme quelquefois trop débordant, mais, en revanche, il le rend plus humain, bien que plus pâle.

Lope de Vega chante la beauté d'une de ses héroïnes par les vers suivants :

Sus piés dos azucenas,
Su cuerpo alabastro y plato,
Sus brazos marfil al torno,
Sus pechos son dos manzanas [1]

1. « Ses pieds sont deux lys ; son corps est d'albâtre et

Un lecteur européen trouverait sans doute d'assez mauvais goût cette peinture de la beauté féminine; rien ne serait plus facile que de multiplier les citations de ce genre. Lesage les évite soigneusement, sans faire le moindre effort pour les remplacer par des vers lyriques d'une enflure analogue. Il y a incompatibilité entre l'envolée lyrique grandiose — souvent, il est vrai, emphatique — des auteurs espagnols et le réalisme de Lesage. Mais en dépouillant son modèle de cette poésie d'une saveur particulière, il le purge en même temps des fadaises qui vont à l'encontre du bon goût.

Le point d'honneur est une adaptation de la comedia de Rojas *No hay amigo para amigo*. (Il n'est point d'ami pour un ami.) Dans cette comedia, du reste, assez médiocre, Rojas semble se moquer des étranges complications du point d'honneur; il nous pré-

d'argent ; ses bras sont de marbre poli ; ses seins deux pommes. »

sente un personnage, don Lope, plus pointilleux encore sur ce chapitre que les autres hidalgos, exigeant même de son valet Moscon l'observation des lois de l'honneur : le dialogue qui se poursuit entre eux à ce propos, est d'un comique excellent. Moscon a reçu un soufflet de son collègue et sa couardise l'empêche de s'en venger ; son maître l'exhorte à cette vengeance sous peine de renvoi, mais le poltron a beau essayer de se battre avec son adversaire; à leur première entrevue ce dernier le soufflette de nouveau et le comble des outrages les plus variés. C'est alors que Moscon se pose en critique des folies qu'entraîne l'observation des lois de la chevalerie et se fait une gloire d'être né laquais qui n'a pas d'honneur et ne doit pas exposer sa vie aux hasards des duels. C'est, pour ainsi dire, une palinodie satirique de l'état du hidalgo que Rojas met dans la bouche de ce personnage d'un humour très savoureux. La comedia originale était peu

propre à être transposée dans un milieu français, aussi Lesage a-t-il supprimé beaucoup de scènes et n'a-t-il développé que le type de Lope duelliste; de l'action trop embrouillée et enchevêtrée de Rojas, il n'a gardé que juste assez pour remplir le cadre d'une pièce d'intrigue capable de soutenir l'intérêt. Il se montre encore plus indépendant à l'égard de son modèle que dans ses traductions précédentes.

La tontine est une pièce « originale », avec beaucoup d'éléments moliéresques ; l'ironie mordante à l'égard des docteurs n'est pas sans rappeler la tendance antimédicale de la comedia et même du roman espagnol ; aussi l'intrigue ressemble-t-elle à celle d'un « entremes » castillan.

Don César d'Ursin est une adaptation de *Peor esta que estaba* (*De mal en pire*) de Calderon. Dans la comedia originale, le hasard — qui joue un si grand rôle chez les dramaturges espagnols — veut que don César fasse la cour

à la fille (Lisarda) d'un gouverneur qui est précisément chargé de l'arrêter, car le chevalier avait fui la justice à la suite d'un duel fatal qu'il avait eu en défendant l'honneur de sa bien aimée (Flerida) qu'il croyait infidèle et qu'il avait abandonnée. Or, le hasard veut encore que la jeune fille abandonnée vienne chercher refuge auprès de la fille du gouverneur. Un jour, celui-ci surprend ensemble don César et sa fille et les fait arrêter ; il va sans dire qu'il ne reconnaît pas cette dernière qui est voilée et il l'amène prisonnière chez lui où se trouve déjà cette Flerida dont il avait cru s'être emparé. A la fin, naturellement, tout s'éclaircit sans que le gouverneur, l'amante de don César et le fiancé de Lisarda aient pénétré le flirt qui a existé entre don César et Lisarda.

Lesage reste fidèle à sa manière de condenser, de simplifier et de rendre plus claire l'action de la pièce ; tout en traduisant quelquefois textuellement son modèle, il sup-

prime plus d'une tirade ; c'est ainsi qu'il se garde bien de traduire les cas d'honneur embrouillés qui sont si fréquents chez Calderon. Lesage ne suit pas davantage son original dans la peinture de cette hypocrisie si caractéristique des dames espagnoles qui, en face des dures lois de l'honneur, devaient souvent recourir à cette arme pour sortir des situations embarrassées ; dans cette comedia de Calderon, par exemple, Lisarda emploie le mensonge et la ruse pour dévoyer son père, qui parfois la soupçonne d'avoir porté atteinte à son honneur ; chez Lesage, les scènes qui se rapportent à cet incident se réduisent à une simple méprise entre le père et la fille : preuve de plus de ce que l'auteur sait accommoder ses emprunts au goût français.

Crispin rival de son maître représente une phase très significative dans la carrière dramatique de Lesage. Jusqu'ici, il a suivi des modèles espagnols ; avec Crispin, il semble

s'affranchir de l'influence castillane. Néanmoins, il est encore, par cette pièce, redevable de beaucoup à l'Espagne. L'idée de sa comédie lui peut avoir été suggérée par *Los empeños del mentir* (Les inconvénients du mensonge) de Mendoza, une pièce que Lesage connaissait sans aucun doute, puisqu'il l'avait utilisée dans son *Gil Blas* [1]. Dans cette comedia, deux aventuriers, Teodoro et Marcelo s'ingénient à controuver des histoires fictives pour souffler une jeune fille de qualité à son fiancé qu'ils prétendent avoir vu mourir; cependant, après avoir joué beaucoup de tours adroits à leur entourage, Teodoro et Marcelo finissent par être démasqués, tout comme La Branche et Crispin. La comedia du dramaturge espagnol ne laisse pas que d'être très embrouillée et chargée de nombreux incidents ; Lesage ne tire aucun parti de sa trame enchevêtrée, il n'en subsiste

1. Livre V, chap. I (L'histoire de don Raphaël et de M. de Moyadas).

pas moins un certain air de famille entre les deux coquins et leurs ancêtres castillans. Mais, cette analogie à part, Lesage est original et sait remplir le cadre emprunté au théâtre espagnol par la peinture des mœurs françaises. Crispin (son nom vient de la comedia) doit beaucoup à la lignée des « lacayos » et des « picaros » ; il représente, pour ainsi dire, le développement final du type. Les valets espagnols se sont permis des coups assez audacieux à l'égard de leurs maîtres, mais il a fallu que Lesage transplantât une variante de ce type dans la France du XVIIIe siècle, pour qu'il osât lui disputer la femme qui est destinée à son maître.

Turcaret marque la dernière étape dans l'évolution du talent dramatique de Lesage ; cette fois, il s'affranchit complètement de ses modèles espagnols ; fond et cadre lui appartiennent en propre. Au point de vue de l'art poétique de l'auteur, *Turcaret* offre un intérêt particulier par ce dialogue qui a lieu entre don

Cléofas et Asmodée dans la *Suite de la critique de Turcaret* ; l'auteur y oppose, en quelque sorte, la manière des dramaturges espagnols à celle des français. Asmodée parle d'un cavalier espagnol qui, à propos d'une pièce qu'on joue, « crie contre la sécheresse de l'intrigue », à quoi don Cléofas répond : « Cette remarque convient à un Espagnol. Nous ne sommes point accoutumés, comme les Français, à des pièces de caractère, lesquelles sont pour la plupart fort faibles de ce côté-là. » Et à Asmodée de conclure : « C'est en effet le défaut ordinaire de ces sortes de pièces : elles ne sont point assez chargées d'événements. Les auteurs veulent toute l'attention du spectateur pour le caractère qu'ils dépeignent et je suis de leur sentiment, pourvu que d'ailleurs la pièce soit intéressante. »

Lesage indique ainsi lui-même la transition que l'on peut constater dans sa façon de concevoir ses œuvres dramatiques. Les pre-

mières sont des traductions de l'espagnol avec les couleurs un peu effacées des originaux ; *Crispin rival de son maître* n'a de rapports avec l'Espagne que par son protagoniste picaresque ; *Turcaret* n'a presque rien de commun avec la comedia ; au contraire, cette œuvre marque, d'une façon distincte, l'opposition foncière qui existe entre la conception dramatique des Français et celle des Espagnols.

MARIVAUX ET L'ESPAGNE

Y a-t-il quelque chose, dans les comédies de Marivaux, qu'on puisse ramener à une imitation de l'Espagne ? A n'examiner les choses que superficiellement, on serait porté à supposer qu'il n'y a presque rien, dans son œuvre, qui trahisse une influence castillane. Tout au plus y relèverait-on quelques noms — tels que « le prince de Léon » et « la princesse de Barcelone » du *Prince travesti* dont la scène se passe aussi à Barcelone — qui rappellent le pays et la littérature auxquels le théâtre français doit de si nombreuses et de si heureuses inspirations. Mais en approfondissant davantage cet examen, on trouverait, dans quelques-unes des pièces de Marivaux, un nombre de traits

important qui établissent un rapport assez étroit entre lui et la comedia espagnole.

On sait que Marivaux fut, par excellence, le peintre de l'amour. Or, dans la conception qu'il s'est faite de ce sentiment, il entre quelques éléments espagnols. Parmi ses nombreux romans, nous trouvons le *Pharsamon* ou le *Don Quichotte moderne*, où l'auteur suit le procédé de Cervantes pour railler les romans de chevalerie ; mais ce qui est le plus intéressant, à notre point de vue, c'est que cet ouvrage parut également sous le titre de *Folies romanesques*. Cela prouve que pour Marivaux le pays des folies romanesques, c'était l'Espagne. Par ailleurs, quand il veut exposer en détail sa théorie de l'amour, il suppose un Espagnol qui lui raconte son rêve : le romanesque et l'amour étaient donc à ses yeux choses éminemment espagnoles.

Il est certain que l'idéal de Marivaux c'est l'amour romanesque ; et c'est ainsi que

s'explique cette affinité qui devait exister entre l'esprit qui anime ses comédies et le génie espagnol. Comme les dramaturges castillans, Marivaux prend au sérieux l'amour dont l'image hantait incessamment son imagination. De même que Corneille portait sur la scène ses rêves secrets d'héroïsme, Marivaux se plaît à faire, dans son théâtre, la peinture minutieuse de cette passion qu'il n'a pu mettre dans sa vie. Son œuvre, qui peut passer pour l'analyse presque complète de l'amour heureux, renferme, en outre, toute une casuistique amoureuse ; or, cette casuistique amoureuse se trouve être complètement développée, avant Marivaux, dans le drame espagnol. Les Silvia, les Angélique, les Araminte qui dissertent si bien sur l'amour, semblent avoir été élevées à l'école des Lope et Calderon ; aussi leurs raisonnements ont-ils quelque chose du précieux espagnol qui n'est, du reste, que le complément de ce « jésui-

tisme » qui se manifeste si souvent dans l'expression de leurs subtilités sentimentales.

Est-ce à un pur hasard qu'il faut attribuer les points de contact que nous offre l'œuvre dramatique de Marivaux avec ceux qui caractérisent le génie espagnol? Aucunement. L'Espagne avait agi sur lui, sinon directement, au moins indirectement par des créations littéraires dont l'origine est indubitablement castillane. La « sentimentalité raisonneuse de Marivaux rejoint presque à travers les siècles, malgré une longue série de vulgarités et de platitudes, les chevaliers mystiques de la Table Ronde[1] », dit avec raison M. Gaston Deschamps. Seulement il oublie de dire que cette poésie subtile dont il parle, coulait à larges flots dans un roman dont l'influence fut immense sur la littérature française, et aussi sur Marivaux, nous voulons parler de l'*Astrée* d'Honoré d'Urfé.

1. *Marivaux, Les grands écrivains français*, p. 179.

On sait que ce roman célèbre est calqué sur une œuvre espagnole, la *Diana enamorada* de Montemayor ; il s'agit donc, dans l'espèce, d'un cas intéressant d'influence indirecte. On pourrait objecter que l'Italie eut également une part d'influence dans la formation de la pastorale qui, en général, avait exercé un ascendant sur le génie littéraire de notre poète. Il doit y avoir, certainement, des éléments italiens dans ses comédies ; mais dans la « pastorale italienne »[1] on ne retrouverait guère ces types idéaux d'amants que Marivaux mettra sur la scène. Les merveilleux élans de tendresse, les nuances les plus variées de la sentimentalité un peu maniérée, enfin tous ces éléments qui donnent un caractère si particulier à cet amour

1. Quoi qu'il en soit, la pastorale doit sa carrière européenne à l'Espagne. J'incline même à croire, avec Weinberg (*Das französische Schäferspiel in der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts*, Francfort 1884), que c'est en Espagne qu'il faut chercher les modèles de l'églogue dramatique italienne.

mêlé de galanterie qui s'étale dans son théâtre, trahissent à n'en point douter l'infiltration du romanesque espagnol qui émane, à travers l'*Astrée* de d'Urfé, de l'œuvre immortelle de Montemayor. En effet, ce sont les bergers et les bergères du poète espagnol qui, transformés et accommodés aux mœurs de l'époque, viennent prendre la parole dans les pièces de Marivaux. Si ses amoureux et ses amoureuses sont plus raisonnables que les types des romans pastoraux, c'est que leur auteur leur a infusé beaucoup de bon sens et surtout beaucoup d'esprit ; mais, bien que « la raison pratique » n'y perde pas ses droits, c'est toujours le cœur qui domine : l'auteur du *Jeu de l'amour et du hasard* est de l'avis de Schiller : « La voix du destin parle par le cœur[1]. »

Marivaux se rattache donc à l'Espagne par

1. « Der Zug des Herzens ist des Schicksals Stimme », *Wallenstein*, *Piccolomini*, III, VIII.

l'influence qu'il a subie de l'*Astrée*, ou plutôt de la *Diane* de Montemayor. L'influence de la pastorale de d'Urfé a été maintes fois signalée par des critiques français ; on a insisté sur la profonde empreinte qu'elle a laissée dans la comédie de Marivaux et même de Racine. M. Marsan a été jusqu'à déclarer que, dans l'épisode de Selvaggia, on peut « voir un prototype lointain des *Doubles* ou *Triples inconstances*, des *Surprises de l'amour*, de tous les *Jeux de l'amour et du hasard* de notre répertoire [1] ». Quant à nous, nous n'avons voulu que revendiquer la part de l'Espagne dans l'*Astrée* et relier ainsi Marivaux au courant sentimental et romanesque qui provient de la littérature castillane.

1. *La pastorale dramatique en France*, p. 123.

LES COMÉDIES DE MARIVAUX

AU POINT DE VUE

DE L'INFLUENCE ESPAGNOLE

Arlequin poli par l'amour. C'est une véritable pastorale, gracieuse et charmante ; elle rappelle par endroits le *Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare. Ce qui rapproche cette histoire d'amour romanesque des comedias espagnoles, c'est cette thèse souvent développée par les dramaturges transpyrénéens : *amor hace discreto*, c'est-à-dire « l'amour déniaise » ; l'amour d'Arlequin pour Silvia finit par le polir. Lope et ses disciples ont traité le même sujet, mais Marivaux les surpasse par son art raffiné d'amener ses personnages

au dénouement voulu et de prouver ainsi la thèse qu'il s'est proposée.

La surprise de l'amour est tout à fait dans le goût espagnol : l'amant qui, trompé par une femme, prend en haine l'amour lui-même, revient bien souvent dans le théâtre castillan ; que son domestique l'imite même à cet égard et qu'à son tour, ce dernier devienne aussi « haïsseur » de la femme, est encore un procédé habituel à tout serviteur fidèle à son maître. Cette façon d'agir n'est, du reste, qu'une conséquence du parallélisme qui existe entre les actes des « hidalgos » et de leurs « criados » et qui constitue une très nette caractéristique du théâtre espagnol. Le dénouement n'est pas difficile à prévoir : l'amant désillusionné rencontre une femme qui, elle aussi, hait l'amour, et cette haine commune les rapproche l'un de l'autre pour aboutir à une amitié qui deviendra bientôt de l'amour. C'est la mise en valeur du fameux principe du « desden » espa-

gnol, suivant lequel rien n'excite si bien l'amour que l'indifférence allant jusqu'au mépris. Dans la comedia on rencontre fréquemment de ces amoureux qui, par parti pris, commencent par se haïr, et finissent par s'aimer et s'épouser. Voyez, par exemple, *Les miracles du dédain*, de Lope, ou le *Dédain pour dédain* de Moreto. L'art de Marivaux est plus subtil encore que celui de l'auteur espagnol; il n'a pas recours à ces moyens quelquefois un peu grossiers pour vaincre l'indifférence qu'emploie Moreto; il reste sobre et gracieux jusqu'au bout, mais il n'est pas douteux que ses modèles espagnols lui ont préparé le terrain où son talent s'est exercé avec autant de bonheur que de succès.

La double inconstance : jeu gracieux d'amour, un chassé-croisé d'amants, tel est le sujet de cette charmante pastorale. Calderon a écrit plus d'une comedia dans le même genre; l'on croirait que les bergers et ber-

gères de l'*Astrée* renaissent à une nouvelle vie chez l'auteur espagnol et chez Marivaux. De là cet air de parenté qui existe entre leurs pièces; il y a, en outre, un autre point caractéristique qui rappelle, dans la pièce française, les comedias burlesques : les scènes où le prince et Arlequin discutent les lois contradictoires de l'honneur, ne seraient pas déplacées chez aucun dramaturge espagnol.

Le prince travesti ou l'*Illustre aventurier* est écrit dans le goût des comedias héroïco-romanesques; aussi Marivaux a-t-il affublé les personnages de sa pièce de noms espagnols, et la scène se passe-t-elle à Barcelone. Un ambassadeur, qui n'est autre que le roi lui-même, arrive de Castille pour demander en mariage la princesse pour son maître — c'est-à-dire pour lui-même —; celle-ci est amoureuse de Lelio (c'est le pseudonyme d'un autre personnage également travesti : le prince de Léon), mais elle agit à

la manière cornélienne et, réprimant la voix du cœur, elle charge celui qu'elle aime de donner réponse à l'ambassadeur. Ce trait, fréquent dans la comedia, est essentiellement espagnol : voyez plutôt *don Sanche d'Aragon* de Corneille et *Dom Garcie de Navarre* de Molière, nés, tous les deux, sous l'influence de l'esprit castillan[1].

Lelio se comporte en « caballero »; le ton altier sur lequel il prononce la harangue adressée à l'ambassadeur de Castille révèle une âme d'un orgueil tout castillan. Arlequin, le valet, vient également d'au delà des Pyrénées : il est proche parent de Sancho Panza par son humour, par son attachement dévoué à son maître avec lequel seule sa cupidité lui fait avoir quelques difficultés (voir son dialogue avec Federigo), par sa critique judicieuse à propos d'un mensonge qui, une fois, lui fait obtenir le pardon, tan-

1. Voir nos études sur *Corneille* et *Molière*.

dis que, une autre fois, il le conduit presque à la prison et le pousse à cette exclamation : « Quel galimatias que l'honneur de ce peuple-ci ! »

Non seulement les personnages de la comédie, mais encore l'intrigue compliquée, avec tous ses accessoires (pseudonymes, travestissements), venant de la « comedia novelesca », relève du théâtre espagnol. La peinture de l'évolution de l'amour semble même être négligée ; ce n'est pas, pour ainsi dire, une pièce marivaudesque : le goût de l'aventure qui s'y manifeste ne fait qu'accentuer l'affinité qui la rattache à l'Espagne. Ajoutons encore qu'on y parle souvent politique : il n'est pas impossible que Marivaux se soit inspiré de Corneille ; peut-être est-ce même par son intermédiaire qu'il subit cette fois l'ascendant du génie castillan.

La fausse suivante ou *Le fourbe puni* ne nous intéresse, au point de vue de notre thèse, que par son Trivelin, espèce de gueux

d'Espagne, ancêtre de Figaro, qui, lui aussi, a exercé tous les métiers et changé de mœurs, comme on change de vêtements. Il est insolent et orgueilleux comme un « picaro » et semble parfois annoncer Ruy Blas. Le romanesque de l'imbroglio : une femme qui endosse un habit de chevalier pour se venger — à la manière d'une « burladora » espagnole — de l'homme infidèle, est très fréquent dans le théâtre de Lope et de ses disciples[1].

Le jeu de l'amour et du hasard, la comédie la plus célèbre de Marivaux, réunit toutes les grandes qualités qui font à juste titre de notre auteur une des gloires du théâtre français. Les éléments qui composent cette pièce — traits de caractère et d'intrigue — se retrouvent pour la plupart dans ses autres comédies, notamment dans *Le dénouement imprévu* et dans la *Joie imprévue*, mais dans

1. Lope, *La vengadora de las mugeres*.

aucune il n'en a fait un usage aussi original et aussi harmonieux.

En lisant *Le jeu de l'amour et du hasard*, on songe forcément à l'Espagne romanesque : les aventures galantes qui constituent le nœud de la pièce, se retrouvent, en effet, dans beaucoup de comedias. Dans *Engañarse engañado* (Se tromper en trompant) de Guillen de Castro, par exemple, un jeune homme se déguise en valet pour pouvoir mettre à l'épreuve l'amour de sa belle; mais l'art consommé avec lequel Marivaux développe ce sujet qu'il complique d'ailleurs d'un double déguisement, n'appartient qu'à lui-même. Ses amoureux et ses amoureuses n'en évoquent pas moins les types de la comedia; il entre aussi beaucoup de précieux espagnol dans leurs raisonnements subtils, et dans son habileté à nouer et dénouer la trame, assez enchevêtrée, de sa comédie, Marivaux n'est pas inférieur à Calderon. Il est inutile de signaler que l'allure et le langage

des valets et des soubrettes trahissent aussi un certain air de parenté avec leurs ancêtres castillans, surtout par cette familiarité qui caractérise, dans la comedia, les relations entre maîtres et domestiques. Ajoutons en passant que la comparaison qu'établit Arlequin (acte II, scène III) entre l'amour et un garçon qui grandit bien vite, nous semble être dérobée à la comedia où cette image est très fréquente.

Le triomphe de l'amour ne rappelle l'Espagne que par son intrigue embrouillée, ses extraordinaires complications amoureuses et par la maîtrise avec laquelle l'auteur sait nouer et dénouer les fils de l'action.

Les serments indiscrets et *L'heureux stratagème* ressemblent, par le sujet et son développement, à *La surprise de l'amour*. Dans toutes ces comédies, Marivaux démontre que l'indifférence réciproque de deux jeunes gens destinés l'un à l'autre, est un puissant moyen pour faire naître d'abord la jalousie

et puis l'amour. Par la communauté de leur thèse, toutes ces pièces montrent une analogie plus ou moins marquée avec les nombreuses comedias qui traitent le même sujet et, surtout, avec le *Dédain pour dédain* de Moreto. L'auteur français emploie toutes les ruses subtiles dont usent les dramaturges castillans, mais, ici encore, son art est plus discret, plus gracieux et n'est jamais exagéré, comme cela arrive parfois dans le théâtre espagnol. Lisette et Frontin des *Serments indiscrets* accusent cependant d'une manière évidente leur parenté avec les « criados » et « criadas » de la comedia : ils sont trop insolents et exercent une influence presque décisive sur les actions de leurs maîtres et de leurs maîtresses. Et quand la marquise de *L'heureux stratagème* s'écrie : « Que ne fait-on pour se venger ? », elle trahit qu'elle est bien femme, mais plus encore, peut-être, femme élevée à l'école des « damas » vindicatives de la comedia.

L'École des mères est écrite sous l'influence de Molière : on y retrouve cette philosophie de la nature qui caractérise toute les pièces de l'auteur du *Misanthrope*[1]. Angélique, que son père veut forcer à épouser un vieillard, s'éprend d'Éraste, fils de ce dernier qui, lui-même, éprouve pour elle une vive passion. Cette Angélique est la sœur jumelle de l'Agnès de Molière ; chez Marivaux, ce n'est pas le tuteur, mais la mère de la jeune fille qui lui avait donné une éducation « vertueuse » pour qu'elle ignorât tout de l'amour, mais c'était en vain, car la nature l'avait éclairée. En établissant la parenté d'Angélique qui est « naturellement vertueuse », et s'endort cependant « quand elle entend parler sagesse », avec l'héroïne de l'*École des maris*, on établit aussi leur affinité avec certains types de jeunes filles de la comedia[2]. Les valets de l'*École des mères* ont

1. Voir notre étude sur *Molière et l'Espagne*.
2. Voir *ibid.*, pp. 158-165.

aussi une allure espagnole : leur manière de se taquiner est la même que celle des « criados » du théâtre castillan. La fin de la comédie rappelle celle d'une « zarzuela » : le bal donné en l'honneur d'Angélique et les complications qui s'ensuivent pour les jeunes amoureux, sont tout à fait dans le goût espagnol.

Le legs. Il s'agit d'un « oui » que la comtesse devrait prononcer pour répondre à l'amour du marquis : sujet habituel aux comédies de Marivaux. Le valet Lépine et la soubrette Lisette se chargent d'amener le dénouement désiré et, comme le veut le parallélisme des actes des maîtres et des serviteurs, finissent par s'épouser, eux aussi. Ce procédé, nous le savons, est une des caractéristiques du théâtre espagnol; aussi croirait-on entendre une « criada » de la comedia, lorsque Lisette dit à Lépine : « Maraud, je crois, en effet, qu'il faudra que je t'épouse », et Lépine de répondre : « Je l'avais entrepris ».

L'Epreuve. Mettre à l'épreuve le cœur de celui qu'on aime, épreuve dont la femme sort victorieuse : tel est le thème de cette comédie ; de nombreux auteurs castillans ont traité ce sujet, avec cette différence toutefois que, chez les héros pointilleux de l'Espagne, les complications de l'intrigue frisent parfois le tragique, tandis que Marivaux ne dépasse jamais la grâce de la plaisanterie légère.

Le sujet de *La dispute* est également cher aux auteurs de comedias. Le prince et Hermione voudraient savoir quel est le sexe qui a le premier donné un exemple d'infidélité : question souvent débattue, dans les cours d'amour, par les troubadours et, plus tard, sujet favori de discussion pour les précieuses espagnoles. Le prince, pour vider d'une façon définitive le débat, a recours à une idée, à la fois romanesque et philosophique, que les dramaturges castillans et notamment Calderon ont souvent mise

en valeur dans des cas analogues[1] pour pénétrer quelque secret ; il fait élever deux couples d'enfants dans une solitude complète et les laisse ainsi isolés du monde entier; il apparaît par la suite que c'est l'une des jeunes filles qui, la première, devient infidèle à son amant.

Le préjugé vaincu ne rappelle la comedia que par ce parallélisme qui se manifeste dans les amours des maîtres et des domestiques.

Les comédies que nous n'avons pas mentionnées n'offrent rien qui puisse prêter à une comparaison avec la comedia ou à la constatation d'une inspiration provenant de l'esprit castillan.

1. *En esta vida todo es verdad y mentira* dont s'est inspiré Corneille dans son *Héraclius*.

BEAUMARCHAIS ET L'ESPAGNE

Il est impossible de parler de Beaumarchais sans parler de l'Espagne. Ceux-là même parmi les critiques littéraires qui ignorent l'influence du génie castillan sur la comédie française, sont obligés, lorsqu'ils étudient l'œuvre de l'auteur du *Barbier de Séville*, de citer le pays traditionnel de la guitare et des castagnettes, car c'est là que se déroule l'action des fameuses comédies de cet horloger d'un talent universel qui fut en même temps un dramaturge excellent.

Le plus ancien des écrivains qui s'occupèrent de « l'espagnolisme » de Beaumarchais, fut un Espagnol : Garcia de la Huerta. On ne lança jamais peut-être un ré-

quisitoire plus foudroyant contre les comédies de notre auteur. Garcia était le modèle du « savant » dont la sottise surpasse celle des pédants de Molière ; il trouva que les « mœurs espagnoles » étaient défigurées dans les pièces de Beaumarchais et qu'en général, elles ne pouvaient être « envisagées qu'avec le plus profond mépris » [1]. Ce docte personnage n'était donc nullement qualifié pour découvrir les empreintes du génie espagnol dans l'œuvre de notre auteur.

Quant aux critiques français, ils n'ont fait qu'effleurer cette question par quelques phrases générales. Ainsi, Philarète Chasles nous dit seulement que le théâtre espagnol, « maître et précurseur de tout le théâtre européen », a fait « Corneille et Beaumarchais les génies les plus opposés qu'on puisse nommer » [2]. Sainte-Beuve est déjà

1. *La Escena Hespañola* (Madrid, 1786).
2. *Études sur l'Espagne*, p. 40.

loin d'attribuer une influence aussi prépondérante à l'Espagne, il l'a réduit à « un léger déguisement espagnol et quelques rayons du soleil de l'Andalousie [1]. »

Cependant, la physionomie de Beaumarchais présente un grand nombre de traits qui rappellent et la vie et l'œuvre d'un dramaturge espagnol. Sa jeunesse fut orageuse et remplie des aventures les plus diverses ; il eut des amours, des duels, des bagarres ; il fit des chansons, de la musique — et des affaires, et tout cela jusqu'à la fin de son existence, et cette existence — mettons à part les opérations financières — ressemble, à bien des égards, à celle de Lope et des contemporains et successeurs de cet auteur.

La vie mouvementée de Beaumarchais se reflète tout naturellement dans ses comédies, jusqu'à une certaine mesure. La fougue de son imagination et l'extrême habileté avec

1. Préface au *Théâtre de Beaumarchais*, p. IV.

laquelle il sait nouer et dénouer les fils d'une intrigue se trouvent évidemment en rapport avec la vie d'action par excellence qu'il vécut lui-même. Si les Espagnols passent à juste titre pour être maîtres de l'imbroglio, Beaumarchais, en restaurant les droits de l'intrigue dans la comédie française, se montre leur digne disciple; il sait, en outre, allier à cet art de l'intrigue toutes les ressources de la gaieté gauloise, qui avait été elle-même souvent alimentée par des traits comiques espagnols.

Pendant son séjour à Madrid, Beaumarchais se plaît beaucoup à la représentation de ces « saynetes » dont il loue « la chaleur et la gaieté » [1], mais, peut-être à son insu aussi, subit-il l'ascendant de la comedia espagnole. Ce ne sont pas seulement « quelques airs de séguedilles et le décor de ses futures comédies » [2] qui évoquent l'Espagne dans

1. Loménie, *Beaumarchais et son temps*, p. 506.
2. Hallays, *Beaumarchais*, p. 22.

ses pièces ; déjà ses idées sur le drame rappellent singulièrement celles qu'ont prêchées au delà des Pyrénées, les défenseurs du théâtre de Lope et de ses adeptes. Mais la satire sociale qui a tant de traits aux mœurs françaises dans les chefs-d'œuvre de Beaumarchais, n'est pas non plus sans quelque analogie avec la philosophie qu'ont mise les auteurs castillans dans la bouche des « graciosos » de comedia.

Il est vrai que les « graciosos » espagnols se contentent le plus souvent de faire la satire des lois de l'honneur qui entraînent leurs maîtres aux extravagances les plus singulières. Cependant il n'est pas difficile de découvrir, dans les critiques qu'ils font de la chevalerie, certains germes de révolte contre la société et contre ses injustices. Les « graciosos » qui sont en même temps valets, et condamnés ainsi à subir les caprices des hidalgos, ne se bornent pas toujours à envisager leur situation d'une façon humoris-

BIBLIOTHECA

tique : même à travers leur gaieté, percent souvent des accents d'un mécontement nullement dissimulé ; dans les traits qu'ils lancent contre les iniquités du sort et des hommes, on pourrait facilement retrouver les éléments d'une critique ironique des mœurs qui, sans être aussi joyeuse et aussi spirituelle que celle de Beaumarchais, n'en constitue pas moins une satire sociale assez remarquable.

On nous dira, il est vrai, que l'auteur du *Mariage de Figaro* n'avait pas besoin d'aller au delà des Pyrénées pour trouver des abus et des travers à signaler et à railler. Beaumarchais qui a passé lui-même par tant d'états sociaux différents et qui fit tant de métiers divers, avait eu maintes occasions de souffrir de la stupidité et de la méchanceté de ses contemporains. Grâce à son génie et à son énergie, il réussit à faire fortune, mais nous savons que ce ne fut qu'au prix de luttes acharnées et interminables. Et si quelqu'un pouvait se

vanter d'avoir acquis par lui-même beaucoup d'expérience, c'est assurément ce redoutable « self made man ». Il n'avait qu'à feuilleter l'histoire de sa vie mouvementée pour y trouver de quoi alimenter les griefs de ses personnages de théâtre contre les torts de la vie française de son époque ; cependant, il semble avoir plus d'un côté d'un « picaro » espagnol. Aussi sa sympathie va-t-elle aux opprimés et son *Figaro*, tout en représentant beaucoup de côtés de la vie de son auteur, n'en est pas moins apparenté aux « graciosos » plébéiens de la comedia et aux pauvres hères du roman picaresque.

Sans doute, il est difficile de discerner, dans l'œuvre de Beaumarchais, les éléments d'origine espagnole, car, consciemment ou non, il s'est approprié de la comédie de Scarron, de celle de Molière et de celle de Lesage, tous les éléments pouvant lui convenir ; or, la comédie de ces auteurs était déjà imprégnée d'espagnolisme, sans parler

de ce qu'elle s'était encore enrichie, en dehors de l'ancien fonds gaulois, de nombreux éléments italiens. L'auteur du *Mariage de Figaro* ne représente qu'une étape dans cette transformation de la matière comique qui, dans un certain sens, lui était commune avec ses prédécesseurs et qu'utiliseront, après lui, ses successeurs. Et, à travers son œuvre, la diffusion du génie espagnol se transmettra à des auteurs qui sont presque nos contemporains : ainsi par l'habileté et la variété de l'intrigue, Scribe aura quelque chose d'un dramaturge castillan, de même Victorien Sardou. Nous l'avons dit à plusieurs reprises : un peu de « sève espagnole » circule dans des œuvres dont les auteurs ne peuvent aucunement être taxés d'avoir subi une influence directe de l'Espagne ; mais chercher à retrouver les traces de cette demi-influence alors qu'elle se transmet et se subtilise, en quelque sorte, à travers plusieurs générations d'auteurs d'individua-

lité diverse : est chose presqùe impossible, et nous ne pouvons que nous borner à donner des indications aussi précises que possible.

LES COMÉDIES DE BEAUMARCHAIS

AU POINT DE VUE

DE L'INFLUENCE ESPAGNOLE

Par plusieurs traits, le *Barbier de Séville* rappelle la comedia. Au début de la pièce, le comte Almaviva se présente en amoureux espagnol, déguisé et guettant le moment où sa belle va ouvrir la fenêtre de la maison qu'elle habite. Figaro, qui apparaît peu après, accompagnant sa chanson de sa guitare, tient lieu du « gracioso » qui unit à la verve spirituelle une humeur joyeuse. Le dialogue qui s'engage entre les deux personnages, ressemble beaucoup à ceux qui ont lieu, en pareille occurrence, entre maîtres et valets

du théâtre espagnol. Dans la comedia, c'est presque toujours le valet ou le « gracioso » qui est le confident attitré de son maître, c'est lui qui dirige tous ses actes, fait triompher son amour et qui est, en fin de compte, le conducteur principal de l'intrigue : tout comme chez Beaumarchais.

La trame du *Barbier de Séville* est commune à beaucoup de comedias : c'est au Prado, comme un hidalgo madrilène, que le comte aperçoit sa belle pour la première fois et, comme une « dama » espagnole, c'est par la fenêtre que Rosine reçoit les aveux écrits ou verbaux de son galant. Il y a, en outre, beaucoup de situations, dans la comédie de Beaumarchais, qui reviennent d'une façon caractéristique dans le théâtre espagnol : c'est ainsi, par exemple, que la ruse déployée par Figaro, par le comte et même par Bartholo pour se débarrasser de Bazile, en le déclarant malade (acte III, scène XI) se retrouve dans plus d'une « zarzuela » ;

il en est de même du subterfuge auquel le comte Almaviva a recours pour approcher Rosine : il s'introduit auprès d'elle en qualité de bachelier qui va lui donner des leçons (acte III, scène II); les hidalgos amoureux, pour déjouer la vigilance d'un père ou d'un tuteur jaloux, ont souvent pratiqué cette espèce de travestissement [1]. Les traits lancés contre les médecins [2] ne font que mieux ressortir la parenté de cette pièce avec certaines comedias.

Cependant tout ce que nous venons d'attribuer à une influence quelconque du théâtre espagnol, n'a trait, pour ainsi dire, qu'à certains détails extérieurs; mais il existe encore une analogie plus intime entre le *Barbier de Séville* et la comedia. Quelle est, en résumé, la moralité qui se dégage de cette

1. Lope, *El maestro de danzar*.

2. ... « N'êtes-vous pas médecin ? Vous faites tant de choses pour elle (la mort) qu'elle n'a rien à vous refuser » (acte II, scène XIV).

œuvre de Beaumarchais ? La même qu'a mise en relief, entre autres, Molière, dans son *Ecole des maris* et dans l'*Ecole des femmes*, et que l'auteur du *Barbier de Séville* exprime lui-même par la bouche de Figaro, à la fin du dernier acte : « Quand la jeunesse et l'amour sont d'accord pour tromper un vieillard, tout ce qu'il fait pour l'empêcher peut bien s'appeler à bon droit la *Précaution inutile* ». Or, cette philosophie de la nature, comme l'a dénommée Brunetière [1] et qui caractérise les pièces de Molière, dont on trouve même quelques indices chez Marivaux, a été de tout temps mise en valeur par les dramaturges de l'école de Lope de Vega [2]. Les Bartholo, de même que les Arnolphe, ont pour ancêtres les « caballeros » jaloux dont Maria Zayas y Sotomayor a donné le type dans sa nouvelle traduite par Scarron et qui porte, d'ailleurs, le titre adopté

1. *Études critiques*, IVe série, pp. 179-242.
2. Voir notre étude sur *Molière et l'Espagne*.

par Beaumarchais lui-même : *La précaution inutile*. Nous avons déjà dit que de tels préceptes : « un homme injuste parviendrait à faire une rusée de l'innocence même », ou « voulez-vous donner de l'adresse à la plus ingénue ? enfermez-la » et, en général, que la jalousie importune d'un vieillard ne fait que rendre plus adroite la jeune fille la plus innocente dans l'art de tromper, et qu'il n'y a que la femme elle-même qui puisse « garder son honneur [1] », préceptes qui découlent tous de la moralité de la *Précaution inutile*, reviennent si souvent dans les drames espagnols qu'ils en deviennent typiques [2].

Le *Mariage de Figaro* rappelle l'Espagne

1. Voir Moreto : *No puede ser el guardar una muger*.

2. La llave de la honra
Sola la muger la guarda
(Lope : *La Llave de la honra*.)

Madre, la mi madre,
Guardas me poneis :
Que si yo no me guardo
Mal me guardareis.
(Calderon : *Cefalo y Pocris*.)

tout d'abord par certains détails de mise en scène, tels les danses et les chants qui font ressembler la fin de cette comédie à une « zarzuela », et par la vivacité de son imbroglio : « il y a dans l'action générale un entrain, un brio empruntés à la comédie espagnole, qui font passer par dessus les invraisemblances[1]. » Beaumarchais appelle sa comédie, comme, du reste, son *Barbier de Séville*, « une comédie espagnole : »[2] Les personnages du *Mariage de Figaro* agissent, en effet, plus d'une fois comme ceux du théâtre castillan. Ainsi, Almaviva fait le jaloux et il lui arrive même de parler de son « honneur » ; son exclamation : « et mon honneur... où diable on l'a placé ! » ne détonnerait même pas dans la bouche d'un « hidalgo » qui se lamente sur la fragilité de ce sentiment. Rosine, elle aussi, nous fait songer parfois à une « dama » espagnole,

1. Loménie, *Beaumarchais et son temps*, II, 339.
2. Préface de la *Mère coupable*, p. 291.

passée maîtresse dans l'art de dissimuler et même de mentir; aussi quand Suzanne fait remarquer : « j'ai vu combien l'usage du grand monde donne d'aisance aux dames comme il faut, pour mentir sans qu'il y paraisse » (acte II, sc. XXIV), elle caractérise, à son insu, l'hypocrisie des dames espagnoles de la comedia qui, à cet égard, ont dû exercer une certaine influence sur la formation de l'âme de types féminins de Beaumarchais. La charmante Suzanne, elle-même, trahit par cette malicieuse observation les liens de parenté qui la rattachent aux soubrettes de comedia ; celles-ci, comme on sait, ne s'abstenaient guère, non plus, de dire bien haut ce qu'elles pensaient des manœuvres parfois assez risquées de leurs maîtresses.

Il en est de même de Figaro ; il a beaucoup évolué depuis sa première apparition dans le théâtre de Beaumarchais : l'esprit de son auteur l'a pénétré jusqu'aux moelles. Cependant il nous fait songer parfois aux types de

la comedia. Dans la grande tirade où il raconte l'histoire de sa vie (acte V, sc. III), il ne laisse pas que de rappeler tantôt le « caballero » qui, dans une situation critique, jette sur son passé un regard rétrospectif, tantôt le « criado » qui, en pareille occasion, fait des réflexions philosophiques sur l'existence mouvementée qu'il a menée.

On a déjà mis en lumière ce que Figaro doit aux valets de l'ancienne comédie italienne, française, à Jodelet, Crispin, Turcaret, Frontin[1], mais on n'a pas encore assez insisté sur la parenté étroite qui l'unit aux « criados », « graciosos » et « escuderos » espagnols. Le populaire Sancho Panza lui-même qui, du reste, n'est qu'une variante du valet humoristique, ressemble à Figaro, ne serait-ce que par la manie qu'ils ont tous deux de citer des proverbes. Figaro résumera tous ces types de valets, mais, grâce au génie

1. Marc-Monnier, *Les aïeux de Figaro* (Paris, 1868).

de son auteur, il acquerra une portée plus importante, deviendra le porte-voix des classes opprimées et mécontentes et témoignera ainsi de sa parenté d'âme avec les « picaros » espagnols.

Ceux-ci ne se trouvent rapprochés des « criados » que par le genre de vie auquel les circonstances les ont condamnés. « Picaro », au sens primitif du mot, signifie un hidalgo, pour ainsi dire, déchu de sa condition originaire ; c'est un gentilhomme devenu pauvre et qui cherche à gagner sa vie par des moyens qui ne sont pas toujours ceux qu'emploient les honnêtes gens. Mais bientôt on désigne sous le nom de « picaro » toute espèce de déclassés, de gens tarés et de gueux qui, sans être des fripons, se trouvent assez souvent en désaccord avec les lois de la vie sociale. Même au temps de Lope et Calderon, il fallait, pour exercer les vertus du parfait chevalier, que les « hidalgos » eussent de quoi vivre ; quand l'appau-

vrissement de la noblesse moyenne devint de plus en plus général, le type du « picaro » devint de plus en plus fréquent. Leur misère les rapprochait donc de la classe des valets, originairement déshérités par leur situation sociale et matérielle.

La plupart des critiques français ont cherché exclusivement en France les ancêtres de Figaro. C'est méconnaître les lois de l'évolution littéraire que de s'obstiner à ne pas sortir des frontières de la littérature « nationale » et, en même temps, rétrécir la portée de ce personnage international. Car Figaro est international, parce qu'humain, européen et universellement compris et goûté ; cela n'empêche point, à vrai dire, que ses origines soient multiples et diverses, qu'il se soit enrichi d'éléments étrangers à travers les avatars qu'il subit en passant par les littératures de différents pays, pour aboutir à la création immortelle de l'auteur français.

VICTOR HUGO ET L'ESPAGNE

Tandis qu'on s'est à peine ou peu occupé, au point de vue de l'influence espagnole, des auteurs que nous étudions dans cet ouvrage, l'espagnolisme de Victor Hugo a été l'objet d'études de la part de nombreux critiques tant français qu'étrangers. Parmi les Français, quelques-uns se sont efforcés de démontrer, peut-être par un amour-propre mal placé, que Victor Hugo ne doit rien à l'Espagne, d'autres ont même trouvé que l'espagnolisme du poète n'avait presque rien d'espagnol [1].

1. Dans son étude sur *Ruy Blas*, M. Morel-Fatio (*Études sur l'Espagne*) tâche de mettre en évidence que Victor Hugo était mal informé de l'histoire de l'Espagne et de ses mœurs,

Par contre, un célèbre critique d'au delà des Pyrénées, Mesonero Romanos, est allé jusqu'à faire dériver tout Victor Hugo de l'Espagne, ce qui est un peu exagérer le rôle qu'a joué le génie espagnol dans l'évolution de l'auteur de *Hernani*. Cependant ce rôle a été assez précisé par quelques romanistes qui ont soumis à une recherche consciencieuse la question de l'influence castillane sur le poète français et ont fouillé la plupart des œuvres espagnoles auxquelles il est redevable de quelques traits ou de quelques situations[1].

En vertu de l'idée que nous nous faisons

et qu'en général, l'érudition qu'il avait affectée à propos des choses d'Espagne, n'était rien moins que solide. En général, M. Morel-Fatio réduit au minimum la manifestation du génie espagnol dans ses œuvres.

1. E. Mérimée, *L'école romantique et l'Espagne au XIXe siècle* (Toulouse, 1890); E. Le Gentil, *V. Hugo et la littérature espagnole* (Bordeaux-Paris, 1899); R. Frick, *Hernani als litterarischer Typus* (Tübingen, 1903), *Hernanis Stammbaum*, *Zeitschrift für vergleichende Litteraturgeschichte* (Berlin, 1909).

du sens de l'influence, le problème du commerce que Victor Hugo avait pu avoir avec des auteurs espagnols, n'est pas d'une importance capitale : savait-il l'espagnol, connaissait-il parfaitement cette langue, cela non plus n'a pas une portée considérable ni pour ni contre notre thèse. Il paraît avéré que Victor Hugo n'a jamais su que très peu d'espagnol ; les nombreuses citations et les fréquentes épigraphes qu'il place dans les notes de ses livres ou dans les lettres adressées à des amis, ne sont pas exemptes de fautes et d'inexactitudes. Mais cela ne prouve rien contre sa connaissance de la littérature espagnole ; aussi Joseph Texte, le regretté auteur de beaux travaux de littérature comparée, ne nous paraît-il pas être dans le vrai quand il affirme que Victor Hugo « n'a guère connu la comedia espagnole ». Dans la préface de son *Cromwell*, Victor Hugo mentionne Lope de Vega, et dans son *Han d'Islande*, il énumère toute une série de

comedias de Lope et de Calderon. En a-t-il en effet lu quelques-unes ou ne fait-il qu'un vain étalage de sa connaissance du théâtre castillan, ce qui est sûr, c'est qu'on a pu découvrir tant de points de contact entre certaines parties de son œuvre et quelques pièces espagnoles [1], qu'il serait absurde de prétendre qu'il ait ignoré la littérature castillane ; s'il n'en avait lu les productions dans l'original, il pouvait très bien avoir sous les yeux des traductions ou bien même recourir aux lumières de son frère Abel qui savait parfaitement l'espagnol.

Nous qui n'entendons pas trouver l'influence dans l'imitation des textes étrangers, nous n'indiquerons les emprunts qu'avait faits Hugo aux dramaturges transpyrénéens — et qui ont déjà été pour la plupart signa-

1. Charles Habeneck, *Chefs-d'œuvre du théâtre espagnol* (Paris, 1862), Rosières, *Recherches sur la poésie contemporaine* (Paris, 1896), et les ouvrages déjà cités de Mérimée, Frick, Le Gentil.

lés — que pour donner, pour ainsi dire, une assise matérielle à notre thèse principale, qui est de montrer comment se reflète le génie espagnol dans l'œuvre dramatique du poète français. Car Victor Hugo, « ce grand d'Espagne de première classe de la poésie », qui a décoré son blason de cette devise hautaine « Ego, Hugo », de même que les souverains espagnols signent : « Moi, le Roi », est profondément imprégné d'hispanisme, surtout en ce qui concerne ses drames, puisqu'il ne rentre pas dans le cadre de cette étude de préciser la part de l'Espagne dans l'ensemble de son œuvre. Ce n'est pas seulement — on le disait généralement — « la couleur locale » de ses drames qui donne cette impression; le profond espagnolisme de ses créations dramatiques réside, au contraire, dans la conception essentielle qu'il se faisait de l'art dramatique; quelques critiques français et étrangers l'ont même dit, sans toutefois indiquer de plus près en quoi se

manifeste, d'une façon essentielle, l'esprit espagnol dans ses pièces. Ainsi, par exemple, Blaze de Bury s'exprime de cette façon : « C'est avec les types étendus, agrandis, sublimes, de la comédie de cape et d'épée, avec le théâtre mi-partie espagnol et italien que sont faits les drames de Victor Hugo... Victor Hugo relève de Calderon bien autrement que de Shakespeare [1] ». Il ne nous appartient pas de rechercher l'influence de l'Italie ou de Shakespeare sur l'œuvre théâtrale du poète français; dans l'assertion qui a trait à l'influence espagnole, il y a beaucoup de vrai; mais pourquoi Blaze de Bury a-t-il cité Calderon plutôt qu'un autre? Le nom d'un autre dramaturge castillan serait choisi tout aussi arbitrairement, car c'est l'esprit espagnol en général qui a agi sur Victor Hugo; on ne peut trouver, même parmi ses drames les plus fortement impré-

1. *Alexandre Dumas*, 1885, p. 179.

gnés d'espagnolisme, aucun dont le sujet ait été extrait tout organisé d'une comedia déterminée. C'est, d'une part, la conception que s'est faite le poète de l'âme de ses personnages et, d'autre part, les situations dans lesquelles il les fait se débattre, qui révèlent l'action du génie espagnol sur son œuvre. Que le lecteur veuille bien se rappeler ce que nous avons dit des caractères saillants et typiques du théâtre espagnol : il retrouvera ces caractères dans les drames de Victor Hugo. Ici, nous ne ferons que résumer, d'une façon sommaire, les points de contact entre les créations dramatiques de Victor Hugo et la comedia, quittes à compléter la liste des analogies lors de l'analyse détaillée des pièces.

Avant tout, Victor Hugo se montre l'adepte des dramaturges espagnols par le rôle très considérable qu'il fait jouer, dans ses drames, aux complications du point d'honneur. Nous avons dit que, dans la come-

dia, l'honneur joue un rôle prédominant et qu'il constitue le mobile essentiel des actions des « caballeros ». Or, chez le poète français, cet honneur se trouve être également le ressort principal de l'intrigue dramatique. L'héroïque mêlé au tragique — caractère dominant dans les pièces de Victor Hugo — tient à la fatalité de cet honneur dont les commandements souvent cruels régissent chez lui, comme chez Lope et ses disciples, les actes des protagonistes. C'est cette fatalité qui rend l'atmosphère de ses drames toujours farouche, y prépare des événements le plus souvent funestes et donne à l'amour même une nuance si particulièrement sombre. Mais se soumettre au culte de l'honneur, c'est obéir à un idéal dans l'accomplissement du devoir ; et cet idéal explique la conception démesurée des types de la comedia, types que nous retrouvons également chez Victor Hugo. Les personnages du théâtre espagnol, sans être irréels, sont idéalisés et

au-dessus de l'humanité moyenne; pour vivre et agir, ils ont besoin d'évoluer hors de la commune réalité, dans un monde idéal. De là les situations extraordinaires où ils sont placés; de là ces Scylla et ces Charybde entre lesquels ils naviguent; de là, enfin, toutes ces impasses auxquelles ils se heurtent à chaque pas. Car dans la comedia : amour, jalousie, loyauté, amitié, haine, tout se trouve poussé à l'extrême. Conformément au génie de la nation, le drame de Lope, de Calderon et de Tirso abonde en contrastes, en antithèses, en oppositions, et tout cela se reflète dans l'œuvre théâtrale du poète français.

Le caractère religieux du drame espagnol se fait lui-même parfois sentir chez Victor Hugo. Le « jésuitisme » qui se manifeste dans les subtilités raisonneuses de la comedia et qui est en rapport avec la casuistique engendrée par l'habitude des discussions théologiques, se fait plus d'une fois jour

dans les actions et paroles de certains types du dramaturge français : nous en noterons les indices au cours de l'analyse de ses pièces. Faisons toutefois remarquer qu'un auteur qui nous paraît être doué de beaucoup d'esprit et de pénétration, bien qu'on ne le cite guère[1], va même jusqu'à accuser Victor Hugo d'immoralité, parce que, dans ses drames, « la force prime le droit », — immoralité qu'on pourrait appliquer plutôt à l'œuvre des Lope, Calderon, Tirso, etc. Selon cet auteur, Hugo était au fond un « catholique espagnol » qui « croyait au pardon des péchés » : cette croyance était, il faut bien le dire, tellement enracinée chez les Espagnols qu'un malfaiteur même, pour ne l'avoir pas partagée, mourait sans absolution, car ne pas croire « au pardon des péchés » était considéré comme un plus grand crime encore que de commettre des meurtres[2]... Il y a « dans tous

1. Alexandre Weill, *Introduction à mes mémoires* (Paris, 1890).

2. *El condenado por desconfiado.*

les drames de Hugo, qui ne pouvait se dépouiller de son origine espagnole, un relent d'inquisition, de poison, de stylet et d'encens catholiques », dit encore Weill; peut-être exagère-t-il un peu, mais, en somme, il n'est pas loin de la vérité : le créateur de *Lucrèce Borgia* et de *Torquemada* est, en effet, à un tel point influencé par le génie espagnol que l'ardeur religieuse qui en fait partie s'y manifeste par des signes indélébiles.

Victor Hugo rappelle encore les dramaturges espagnols par son défaut d' « objectivité ». On a souvent reproché aux auteurs de comedia, et non sans quelque raison, d'être trop « subjectifs » : leurs protagonistes ne sont pas assez eux-mêmes; c'est plutôt le poète qui les a créés qui parle par leur bouche et agit en leur nom : en un mot, ils manquent souvent d'existence propre et ne sont que les porte-voix de la personnalité de l'auteur. De là la richesse des éléments lyriques du théâtre castillan : ce qui n'est

pas sans être en opposition flagrante avec le caractère impersonnel qui doit marquer tout genre dramatique. Victor Hugo, lui aussi, est presque toujours lyrique dans ses créations théâtrales; ses personnages ne déclament que les tirades qu'il leur prête; au lieu de vivre leur vie indépendante, ils ne font que varier à l'infini des confidences qui nous révèlent le plus profond de l'âme du poète, qui ne peut s'empêcher de se mettre en scène et d'intervenir personnellement dans l'action.

Ce que nous venons de dire à propos de Victor Hugo jette en même temps une certaine lumière sur le rôle qu'a joué l'Espagne dans l'histoire du romantisme; nous en avons déjà, du reste, parlé lors de la définition que nous avons donnée de l'influence littéraire. Ici nous ne voulons que signaler brièvement l'action qu'ont pu exercer les formes du théâtre espagnol sur la poétique

du drame romantique français. La doctrine que Victor Hugo énonça dans la préface de *Cromwell* avait déjà été mise en valeur depuis des siècles par la comedia[1]. Il était naturel que le drame espagnol, si ondoyant, ne pût s'accommoder de la poétique conventionnelle dite « classique » ; en écrivant son apologie du drame qui, par le fond et la forme, est si près de la comedia, le poète français ne faisait que réclamer des libertés dont Lope et ses adeptes avaient déjà largement profité.

On sait que, même en France, la théorie « classique » ne prévalut qu'après de longs combats contre ces « indépendants » qui s'engagèrent pour le théâtre libre. La lutte entre les deux grandes influences qui ont

1. On trouve dans la *Niña de Gomez Arias* de Calderon des vers comme :

¿ Pues, que cosa hay mas imper-
Tinente que la pobreza ?

pesé sur l'évolution du drame français : la théorie et le goût classiques et l'amour de la variété et de la liberté « romantiques », acquit une force nouvelle le jour où l'Espagne commença à agir sur la scène française. Le romantisme ne représente qu'une phase renouvelée de la tendance du théâtre vers l'indépendance des préceptes classiques. Victor Hugo, dans son célèbre manifeste, ne résume donc que les arguments qu'ont accumulés, dès le début du XVIIe siècle, les défenseurs castillans du théâtre libre ou, si vous voulez, « romantique » [1]. L'auteur de la préface de *Cromwell* semble les ignorer ; l'Espagne ne revient qu'une fois dans sa préface, et même n'est-ce qu'incidemment, à propos de Corneille, « tout nourri de moyen âge et de l'Espagne ». Nous y relevons aussi le nom de Cervantes et quelques citations

1. Tirso de Molina, Ricardo de la Turia, Alfonso Sanchez, Francisco de la Barreda. Voir : *Historia de las ideas estéticas en España*, par M. Menendez y Pelayo, t. III, Madrid, 1896.

espagnoles, mais tout cela ne prouve rien. Ce n'est qu'une seule fois que Victor Hugo fait mention du créateur de la comedia, et cela est d'autant plus remarquable qu'il lui emprunte deux vers précisément de cet opuscule qui est considéré comme son « ars poetica » : l'*Arte nuevo de hacer comedias*. Quand il déclare que le poète ne doit « prendre conseil que de la nature, de la vérité et de l'inspiration qui est aussi une vérité et une nature », il s'en rapporte à cette déclaration du poète espagnol :

> Quando he de escrivir una comedia,
> Encierro los preceptos con seis llaves [1].

A vrai dire, Hugo ne semble pas bien saisir la pensée de Lope ou plutôt il s'en sert

1. « Lorsque je dois écrire une comédie, j'enferme les préceptes avec six clefs. » *Arte Nuevo*, vers 40-45.

fort mal à propos, quand il veut y voir un argument à l'appui de sa thèse. Car, dans les vers cités, ce n'est pas une exhortation à l'imitation de la nature qu'on trouve; le dramaturge espagnol s'y excuse tout simplement de ne pas suivre les règles des anciens, non pas qu'il les ignore, mais parce que le goût du public se plaît à des sottises qui feraient crier Plaute et Térence. Il est très probable que Victor Hugo, qui avait une prédilection particulière pour les mots des auteurs étrangers qu'il n'avait peut-être jamais lus, n'a pas connue l'*Arte nuevo de hacer comedias* et la présence des deux vers cités est due à une œuvre française [1].

Victor Hugo ne savait probablement rien de la lutte entre « anciens » et « modernes » qui s'était déchaînée, au delà des Pyrénées, il y a quatre siècles; mais cela ne prouve rien

1. Scudéry, *La preuve des passages*, citée dans la préface de *Cromwell*.

contre la diffusion des idées de ces ancêtres « révolutionnaires » qui, du reste, éveillèrent un écho retentissant parmi les dramaturges et critiques français du XVIIe siècle [1], et firent ainsi devancer par eux l'auteur de *Cromwell* dans la proclamation de la liberté de l'art dramatique. Il est, en effet, hors de doute que les défenseurs français du théâtre libre, au XVIIe siècle, s'inspirèrent de la poétique libérale des Espagnols et leur empreinte a pu se transmettre par des voies souvent imperceptibles jusqu'à Victor Hugo. De même que l'esprit de la comedia avait agi indirectement sur beaucoup d'auteurs français, les formes du théâtre castillan ont pu exercer une influence sur des dramaturges français de l'avenir, par des facteurs intermédiaires qui, pour n'apparaître pas toujours d'une façon distincte, n'en existaient pas moins réellement. Indirecte ou non, l'influence

1. Larivey, Honoré d'Urfé, Scudéry, Rayssignier, Ogier, etc. Voir : V. Fournel : *La littérature indépendante* (Paris, 1862).

espagnole est le résultat d'une action séculaire et du théâtre et de ses théoriciens sur la scène française; elle a été longuement préparée par une foule de précurseurs, d'auteurs et de critiques, et sa manifestation dans la poétique de Victor Hugo, et dans la formation du drame romantique en général, s'explique d'une façon naturelle.

LES DRAMES DE VICTOR HUGO

AU POINT DE VUE

DE L'INFLUENCE ESPAGNOLE

Cromwell. Ce drame nous offre un cas intéressant de la « réserve mentale » qui peut être, à bon droit, considérée comme un attribut de cet esprit « jésuitique » dont Victor Hugo — dirait Weill[1] — était imbu. Davenant, le royaliste, promet à Cromwell, sur sa parole d'honneur, de ne pas voir le roi ; il écrira donc à ce dernier « de souffrir que la nuit » il fût « sans lumière en sa chambre

1. *Introduction à mes Mémoires* (1880).

introduit »[1]. Ainsi, fidèle à son double devoir, il a su parler au roi, sans toutefois le voir. Davenant qualifie sa façon d'agir, « un des tours qu'on lui apprit en Gascogne », mais Cromwell a raison de dire : « qu'il faut être papiste » pour « capituler ainsi avec un serment », car ce procédé était familier aux Espagnols de morale accommodante, disciples de Sanchez et d'Escobar, passés maîtres en l'art de concilier leurs actes quelquefois suspects avec les commandements de la religion chrétienne. — L'Espagne, « pays des duègnes et des mules », ne revient, du reste, que dans la bouche de Rochester et parmi les notes où Victor Hugo parle d'un pamphlet espagnol *El Hombre de demonio* qu'il dit avoir consulté parmi les mémoires sur la révolution d'Angleterre.

Angelo est par excellence un drame « romantique » où l'on retrouve les couleurs

1. Acte I, sc. IV.

sombres de la comedia tragique. On peut même dire justement que, plus d'une fois, ce drame évoque *Le médecin de son honneur* de Calderon. Angelo use à l'égard de sa femme de procédés qu'emploie le protagoniste du poète espagnol vis-à-vis de la sienne ; on sait que le « médecin de son honneur » veut se venger aussi secrètement que cruellement de l'infidélité supposée de sa femme. De même, Angelo, ayant appris qu'un homme s'était introduit dans la chambre de son épouse, médite une vengeance secrète, exécutée dans le silence de la nuit, ainsi qu'ont l'habitude de faire, en général, les « caballeros » du théâtre castillan, lorsqu'ils se trouvent dans une situation semblable. Mais, tandis que, dans la pièce de Victor Hugo, Tisbe sauve la vie à Catarina : dans l'atmosphère brutale du drame espagnol les victimes de la jalousie aveugle des « hidalgos » orgueilleux succombent, le plus souvent, à une mort cruelle. Le langage

que tient Angelo (journée III, scène III) pour justifier, en quelque sorte, la nécessité de punir sa femme (« Ce que je suis forcé de faire est légitime. C'est mon honneur que je venge, et tout homme agirait de même à ma place »), ne serait pas déplacé dans la bouche de ces protagonistes de comedia qui ne sont jamais à bout d'arguments sophistiques pour prouver la pureté de leurs intentions, alors même qu'elles ont les plus néfastes résultats.

Lucrèce Borgia. Il n'y a rien dans cette pièce qui provienne directement du théâtre espagnol ; néanmoins, le goût castillan s'y révèle par les situations poussées à l'extrême et par les personnages qui sont — peut-on dire — tiraillés, comme ceux de la comedia, entre des alternatives psychologiques également sinistres. Quant aux deux Borgia, ce n'est pas en vain qu'ils sont d'origine espagnole : la mère et le fils sont animés de cette soif infinie de vengeance qui

caractérise l'esprit sanguinaire des héros de Lope et de Calderon.

Le Roi s'amuse nous paraît être tellement imprégné d'espagnolisme qu'on y peut constater directement l'influence de la comedia. Victor Hugo se sert maintes fois des mots : « cape » et « épée » : son drame fait, en effet, souvent songer à une « comedia de capa y espada » où l'on voue à l'honneur un culte exceptionnel. Sans parler de ces traits qu'a signalés Habeneck [1] et que Victor Hugo avait empruntés au *Garcia del Castañar* de Rojas, M. de Saint-Vallier constitue, à lui seul, un personnage éminemment castillan. Bien que le protagoniste de Rojas défende l'honneur de son épouse, et que M. de Saint-Vallier défende celui de sa fille, leur attitude hautaine à l'égard du roi offre une analogie tout à fait remarquable. Tous deux font l'apothéose de l'honneur, et la noble indi-

1. *Chefs-d'œuvre du théâtre espagnol* (Paris, 1862).

gnation qui les fait frémir donne à leur langage un éclat tout particulier. Les vers suivants que prononce M. de Saint-Vallier :

Oh! faites-moi mourir ! la tombe, et non l'affront !
Pas de tête plutôt qu'une souillure au front !
Oh ! monseigneur le roi, puisqu'ainsi l'on vous [nomme,
Croyez-vous qu'un chrétien, un comte, un gentil- [homme
Soit moins décapité, répondez, monseigneur,
Quand, au lieu de la tête, il lui manque l'honneur ?

rappellent, par leur allure et leur sonorité, le langage d'un orgueilleux hidalgo qui ne fléchit jamais, même pas devant la pire adversité.

Le roi lui-même joue dans la pièce française un rôle que lui ont souvent prêté Lope et ses adeptes; on sait que, chez eux, le souverain était souvent le rival de ses gentilshommes, quand il n'était pas le suborneur de leurs femmes ou de leurs filles : en tout

cas, il était l'arbitre suprême de leurs affaires d'amour ou de mariage. Mais puisque le roi d'Espagne était « dieu sur terre, »[1] pour nous servir d'une expression de comedia, il était naturel qu'il disposât du cœur de ses sujets aussi bien que de leur existence. Ce qui achève de donner un caractère espagnol à François Ier, c'est que Victor Hugo le peint à la fois sous des couleurs d'un monarque omnipotent et d'un amateur d'aventures galantes.

Notons encore, dans *Le Roi s'amuse*, quelques traits d'intrigue qui sont fréquents dans la comedia : tel le déguisement dont use le roi, pour être à l'abri de l'indiscrétion. Quand il s'agissait de satisfaire leurs désirs

1. Que cualquiera que el rey sea
Al fin representa á Dios.
(Lope : *El Duque de Viseo.*)
Sancho : No es hombre la majestad ?
Mendo : Si, pero es hombre endiosado :
Un rey es Dios en la tierra.
(Lope : *Los Tellos de Meneses*, I.)

brutaux, « les dieux sur terre » n'étaient pas plus scrupuleux que « le roi qui s'amuse » dans la manière d'arriver à leurs fins. Dans ces circonstances, l'incognito servait très bien ; ils en étaient quittes d'ailleurs pour faire usage de leur autorité, si les faits l'exigaient. Les menaces suivantes qu'adresse au roi M. de Saint-Vallier : « Vous n'oserez le faire, de peur que ce ne soit mon spectre qui demain revienne vous parler, — cette tête à la main ! » sont très fréquentes dans le théâtre espagnol ; les chevaliers de la comedia, offensés soit par le souverain, soit par un puissant adversaire, avaient souvent recours à ce moyen d'intimidation ; en outre, les apparitions de fantômes ne sont point rares chez Lope et chez ses disciples ; chez eux, les morts tenaient compte de ce qu'ils ont promis vivants[1].

La Esmeralda[2], par son héroïne, appartient

1. Lope : *El principe perfecto*, I.

2. *La Gitanilla* (*Novelas ejemplares*). Voir Le Gentil, ouvr. cité, p. 33-45.

à Cervantes ; bien que V. Hugo ait placé l'action de son libretto dans le vieux Paris, les personnages de caractère excessif et les situations poussées à l'extrême où ils se trouvent, rappellent les antithèses exagérées du théâtre transpirénéen.

Marion de Lorme nous présente plusieurs caractères qui ont, par leur inflexibilité, quelque chose de la rudesse des personnages de comedia, tels Marion et Didier. L'amour de Marion pour Didier, intransigeant et outré ; la douleur inconsolable de ce dernier quand il apprend qui est son amante, sont essentiellement romantiques par leur exagération et, dans tout romantisme, il y a quelque chose d'espagnol. Notez bien que le type de la pécheresse réhabilitée avait, dans la littérature espagnole, un modèle très ancien : *La tia fingida* de Cervantes ; elle précède Manon et Marion. Enfin le cliquetis des épées qui retentit à travers toute la pièce, évoque encore l'atmosphère duelliste du

théâtre castillan ; quant à la scène où il s'agit de l'édit contre le duel, elle rappelle celle de *Le dernier duel en Espagne* de Calderon, où Charles-Quint s'adresse au pape Paul III pour qu'il signe un mandement portant interdiction du duel.

Torquemada se passe dans un milieu espagnol : le lieu de la scène est en Catalogne et les personnages sont des Espagnols. Mais ce n'est pas cette « couleur locale » qui donne à ce drame sombre un caractère espagnol : c'est plutôt la manière de concevoir l'âme de certains personnages qui dénote une influence du génie de l'Espagne. C'est ainsi, par exemple, que le roi a toute l'allure des souverains de comedia. Comme ces derniers, il se croit omnipotent et à l'abri de tout danger :

j'ai pour loi
D'être au-dessus de tout ce que l'homme imagine,
Rien ne m'atteint. Je suis le roi.

Bien que les souverains fussent, en France aussi bien qu'en Espagne, de tout-puissants seigneurs, il n'y a qu'en Espagne où ils aient pu apprendre un pareil langage[1]. Ce qui achève de mettre en relief la mentalité castillane du roi de *Torquemada*, c'est la passion brûlante qu'il ressent pour Rose. Nous avons déjà fait remarquer, à propos de *Le roi s'amuse*, que les monarques espagnols ne reculaient devant aucun moyen quand il s'agissait de satisfaire leur amour ; chez eux, point d'idéal, mais plutôt un sentiment contraire ; en général, la conception dévote et mystique de l'amour, particulière à l'Espagne, n'exclut jamais la sensualité poussée parfois jusqu'à la brutalité. Le désir féroce de jouir, qui était au fond du caractère fougueux du hidalgo, ne ménageait pas la femme ; l'esprit chevaleresque pouvait, à vrai dire, refréner souvent cette passion ardente, mais ne pou-

1. Voir les drames castillans que nous avons cités, p. 139.

vait empêcher qu'elle éclatât parfois dans sa crudité originelle. C'est ce qui arrive chaque fois que la comedia nous présente des rois amoureux ; tout-puissants, ils sont au-dessus de toute loi et croient pouvoir fouler aux pieds les droits les plus sacrés ; se débarrasser par un assassinat d'un rival importun n'a rien d'extraordinaire aux yeux des « images de Dieu » [1] du théâtre espagnol. Si donc le roi de *Torquemada* veut faire tuer le fiancé de Rose, il n'imite que leur exemple. Pour achever de donner un coloris espagnol à son Ferdinand et à la reine, Victor Hugo les représente aveuglés par la ferveur religieuse : leur soumission à Torquemada et leur attitude vis-à-vis des juifs en offrent une preuve édifiante.

Hernani est une pièce d'un caractère éminemment espagnol. « Tres para una », telle est l'épigraphe que porte le premier manuscrit

1. Expression souvent employée par les dramaturges espagnols pour désigner le roi.

du drame, annonçant ainsi que trois hommes rivalisent pour l'amour d'une seule dame. Des critiques français et allemands ont signalé plusieurs traits, plus d'une situation et quelques mots à effet que Victor Hugo avait presque littéralement tirés de la comedia. On a fait ainsi dériver *Hernani* du *Luis Perez el Gallego*[1] de Calderon, et du *Tisserand de Ségovie* de Alarcon; on a constaté une analogie entre la trame de la pièce de Hugo et celle des comedias *Garcia del Castañar*[2] de Rojas et *Gagner des amis* de Alarcon[3], etc. Nous avons déjà dit que cette manière de chercher l'influence espagnole n'est point la nôtre. Si l'on a prouvé que Victor Hugo a

1. Drame que l'auteur d'*Hernani* semble avoir connu, puisqu'il le cite deux fois dans *Han d'Islande*.

2. C'est Habeneck qui, dans une belle introduction au *Chefs-d'œuvre du théâtre espagnol*, a le premier signalé cette analogie, Rosières (ouvr. cité) cherche à la réfuter, mais à tort. Voir encore *Hernanis Stammbaum* (Zeitschr. f. vergl. Litt., 1909).

3. Rosières, ouvr. cité. (*La Genèse d'Hernani*).

imité certains passages d'une pièce espagnole ou qu'il s'est souvenu de telle ou telle situation dramatique qui l'a frappé à la lecture d'une comedia quelconque, on n'a pas encore démontré ce que nous tâchons de mettre en évidence : que le génie castillan a marqué d'une profonde empreinte ses créations dramatiques. Car l'espagnolisme d'*Hernani* ne se révèle pas par les emprunts matériels : il réside plutôt dans l'esprit qui anime les personnages du drame et dans les mobiles qui déterminent leurs actes. Avant même de comparer *Hernani* aux pièces espagnoles précitées, nous y avons déjà noté la parenté fondamentale qui existe entre le génie dramatique de Victor Hugo et celui des auteurs de comedia.

Hernani qui se présente à nous comme bandit et se révèle plus tard duc et grand d'Espagne [1], fait preuve d'une fierté vérita-

1. Il est fréquent, dans la comedia, de rencontrer des grands seigneurs déguisés en « salteadores » ou « bandoleros », c'est-à-dire en bandits pour cause d'aventures passées ou à venir.

blement espagnole : c'est la qualité essentielle de son âme. Par cela même il se trouve être le proche parent des héros du théâtre castillan ; il va sans dire que, comme ceux-là, il obéit toujours à l'instigation du « pundonor ». Pour qu'il puisse faire valoir la conception orgueilleuse qu'il a de ce qu'il croit son devoir, Hugo le place dans les situations les plus extraordinaires, et c'est là le procédé habituel des dramaturges castillans. Son attitude vis-à-vis de Carlos et de Don Ruy Gomez est celle d'un hidalgo qui se soumet en toute occasion aux commandements de l' « honor ». Quand Carlos refuse de se battre avec lui, ce sentiment lui défend de le tuer en combat inégal, malgré la soif de vengeance qui le torture ; mais quand, la nuit même de ses noces, don Ruy Gomez exige de lui qu'il meure, il se suicide sans hésiter parce qu'il l'a juré. « Il a ma parole, et je dois la tenir! » Cette fatalité qui s'accomplit, n'est-elle pas celle de l'honneur es-

pagnol, implacable et intransigeant? N'est-ce pas l'honneur qui revêt ici la forme du destin impitoyable amenant le dénouement funeste[1] ? Oui, c'est l'honneur, le « sot honneur » : « el necio honor ». Un héros cornélien n'agirait pas autrement : lui aussi mourrait plutôt que d'enfreindre les lois de l'honneur (qui est pour lui le « devoir ») ou que d'admettre aucun compromis.

1. Quelques critiques espagnols (entre autres José Mariano Larra, *Articulos de Figaro*, t. III, p. 117) ont sévèrement blâmé le dénouement d'*Hernani* ; ils ont même trouvé qu'il était ridicule de pousser à un tel point la religion du serment ou, pour mieux dire, celle du point d'honneur. Quant à nous, nous trouvons plutôt ridicule cette manière de juger, surtout venant de la part d'un Espagnol. On peut désapprouver les excès auxquels le « pundonor » avait condamnés les chevaliers de la comedia, mais que ce soit un Espagnol qui reproche au poète français d'avoir « exagéré », c'est vraiment un peu singulier. Hugo n'avait obéi qu'à l'idée très juste qu'il se faisait de l'outrance du « pundonor ». Le drame espagnol fourmille en exemples où la parole d'honneur est respectée même au prix de la mort qu'on reçoit ou qu'on donne. V. L'*Étoile de Séville* de Lope où Bustos Tabera tue son meilleur ami, parce qu'il avait engagé sa parole au roi.

Don Ruy Gomez de Silva représente aussi un type accompli de l'esclave de l'honneur ; Hugo dit qu'il « prêche les vertus de l'Espagne antique ». En effet, il a l'orgueil, j'allais dire la mégalomanie, d'un héros idéal de comedia ; il est aussi rigide, aussi intraitable, aussi inflexible qu'un protagoniste de Calderon ; il semble être entouré de cette auréole qui élève certains chevaliers du théâtre castillan à une grandeur presque surhumaine. Il a absolument l'allure d'un « viejo » de comedia dans la scène (acte III, sc. 1) où il surprend don Carlos et Hernani chez sa nièce ; même l'exclamation qu'il fait entendre :

Des hommes chez ma nièce à cette heure de nuit !

est tellement stéréotype dans le drame espagnol qu'elle en paraît littéralement traduite. La loquacité avec laquelle il débite les gestes glorieux de ses ancêtres est habituelle aux vieillards de la comedia ; ces derniers, en pareille occasion, ne manquent

pas de nous lancer à la face leurs fanfaronnades qui, tout en rappelant parfois celles de Matamore, ne révèlent pas moins une âme hautement chevaleresque. Don Ruy Gomez de Silva reçoit avec plaisir l'hôte qu'on lui annonce, et lorsqu'il apprend que celui-ci n'est autre qu'Hernani, il continue à persister dans sa noble hospitalité :

> Fusses-tu Hernani, fusses-tu cent fois pire,
> Pour ta vie au lieu d'or offrît-on un empire,
> Mon hôte, je te dois protéger en ce lieu,
> Même contre le roi, car je te tiens de Dieu.

Nulle part la vertu de l'hospitalité n'est mise en relief avec autant de force que dans le théâtre des Lope et Calderon ; Hugo s'inspire d'eux en traçant le magnanime don Ruy Gomez de Silva. Cela est visible surtout dans la scène VI de l'acte III où il s'agit de livrer Hernani à Carlos; ici le caractère du noble vieillard apparaît dans toute son âpreté espagnole. Il est placé, comme généralement les protagonistes de la comedia, entre des

alternatives également douloureuses : trahir son hôte et, par conséquent, se déshonorer, ou bien tomber en disgrâce et mourir. Il va sans dire que don Ruy Gomez de Silva consent plutôt à perdre la tête ou même sa nièce qu'à ternir l'éclat de son honneur. En héros cornélien, il sait faire taire ses sentiments les plus impétueux pour n'obéir qu'au « devoir » que lui dicte son orgueil. Qu'il est romantique et Espagnol par sa fierté immense ! Qu'il est superbe quand il lance ce mot à Hernani qui refuse de se battre avec lui :

Tout homme qui m'outrage est assez gentilhomme !

Il n'y a que le répertoire dramatique infiniment riche de l'Espagne héroïque où l'on puisse rencontrer de ces « Cid pères » dont la vertu austère est tellement excessive qu'elle en devient surhumaine. Sa soif de vengeance, sa jalousie, la cruauté avec laquelle il exige la mort de son rival, achèvent de lui donner un caractère castillan.

Don Carlos ressemble, lui aussi, par plus d'un côté, à un protagoniste de comedia. Nous avons déjà dit, à propos de *Le roi s'amuse*, que le théâtre espagnol abonde en types de séducteurs royaux et que les conflits y sont nombreux où l'amour du souverain s'oppose à celui de ses sujets[1]. Hugo a su tirer, dans *Hernani* encore, de puissants effets du choc des passions : la rivalité entre don Carlos, Hernani et don Ruy Gomez, pour l'amour de doña Sol, est mise en relief avec une force dramatique dont on ne trouve guère d'exemples dans la comedia. L'attitude de Ruy Gomez et, plus encore, celle d'Hernani vis-à-vis du roi fait songer parfois à celle de Garcia del Castañar à l'égard de son souverain[2]. La passion de don Carlos pour

1. *L'étoile de Séville*; *La fille d'argent* de Lope de Vega.

2. Nous avons déjà fait remarquer qu'on trouve, chez Hugo, des réminiscences assez fréquentes du drame du même titre de Francisco Rojas. Il est curieux qu'un personnage de la suite de don Carlos s'appelle même Ricardo de Rojas.

doña Sol semble comme embrasée par le souffle brûlant de l'Espagne ; aussi est-elle sensuelle jusqu'à la brutalité, comme, en général, celle des hidalgos castillans. Ce n'est que lorsque le roi devient empereur que son orgueil superbe s'adoucit et que son audace effrénée en matière d'amour cède à la considération de ce qu'il doit à sa dignité impériale.

Doña Sol est le type modèle d'une noble « dama » castillane, surtout par le sentiment orgueilleux qu'elle a de son « honneur ». En quoi consiste cet honneur ? Dans l'inflexibilité de son amour pour Hernani et dans son attitude à l'égard de don Carlos. Tout en ayant la sensibilité d'une femme follement éprise, elle n'en est pas moins une héroïne cornélienne par la fierté hautaine qu'elle témoigne à l'égard de son galant royal et qu'elle résume dans ce vers célèbre. tiré, selon nous, de Calderon :

Trop pour la concubine, et trop peu pour l'épouse ! [1]

L'excès de la passion la rend presque furieuse quand elle défend Hernani contre Ruy Gomez :

Fussé-je votre fille,
Malheur à vous si vous portez la main sur mon époux !

Exaltée dans son amour, fidèle jusqu'à la mort à son fiancé, inébranlable dans son

1. Dans *Le médecin de son honneur*, c'est doña Mencia qui dit, dans une situation analogue à celle où se trouve doña Sol, à « l'infante » don Enrique :

Pues soy para dama mas
Lo que para esposa menos (acte I, sc. VII).

La meilleure preuve de l'origine espagnole de ces vers c'est qu'on les retrouve sous une forme peu altérée chez Lope de Vega ; en effet, dans l'*Etoile de Séville* on peut lire :

Soy para esposa vuestra poco,
Para dama vuestra mucho.

Hallam (Henry) : *Introduction to the Litterature of the fifteenth, sixteenth and seventeenth century* (London, 1881, p. 355), croit que le dramaturge espagnol s'est inspiré d'une réponse donnée par une dame anglaise à certain roi de France — ce

honneur, même en face d'un roi : doña Sol n'est pas seulement Espagnole par son beau nom [1], mais aussi par toutes les fibres de son cœur.

Sans parler de la mise en scène, *Ruy Blas* doit aussi beaucoup à l'Espagne tant par les personnages que par l'intrigue même du drame [2]. Le protagoniste principal est un mé-

qui ne nous paraît pas trop probable. Nous croyons même que les vers qu'on trouve dans le drame *Henry VI* de Shakespeare, acte III, sc. II :

> I know I am too mean to be your queen
> And yet too good to be your concubine

où M. J.-D. Bruner (*Modern Languages Notes*, vol. XIX, nº 1, p. 32) croit retrouver l'origine des vers d'*Hernani*, remontent aussi à la source espagnole que nous avons indiquée.

1. Nom de la fille du Cid dans le *Romancero* ; souvent des héroïnes de comedia le portent également, par ex. Lope : *La mayor virtud de un rey*.

2. M. Morel-Fatio a fait connaître les sources de *Ruy Blas* ; elles se trouvent dans les *Mémoires de la Cour d'Espagne* de Mme d'Aulnay. Voir *Etudes sur l'Espagne*, t. I, p. 203. Fidèles à notre programme de ne chercher dans l'œuvre dramatique de Victor Hugo que l'empreinte de l'esprit espa-

lange du gentilhomme et du roturier; Hugo semble l'indiquer par le choix des deux noms de son héros : Ruy représente le « noble »; Blas le « peuple ». Avrai dire, il est idéalisé par le poète français, mais c'est un type espagnol par le culte qu'il voue à l'honneur dont il est une des plus admirables incarnations. Dans le théâtre espagnol, on rencontre fréquemment des personnages secondaires ou même de simples hidalgos qui, au dénouement, se révèlent princes ou seigneurs de haute noblesse : ici Hugo a recours à un procédé inverse, en faisant duc — et quel duc ! — un laquais. Tel qu'il est peint par son auteur, Ruy Blas est un héros de comedia, exagéré et romantique au plus haut degré. Nous avons déjà dit à plusieurs re-

gnol, nous négligeons les traits de caractère et les situations que le poète français pourrait avoir imités directement de la comedia. Pour les analogies qu'il y a entre *Ruy Blas* et la *Prudencia en la mujer* de Tirso de Molina et quelques nouvelles espagnoles, voir Le Gentil : *V. Hugo et la litt. esp.*, p. 25-29.

prises que le romantisme du théâtre castillan consiste, notamment, dans la recherche de contrastes frappants et d'antithèses poussées à l'extrême. Un laquais amoureux d'une reine ! Quel sujet poétique et quels écueils pour l'infortuné protagoniste qui devra mener sa barque au milieu d'une pareille intrigue ! De même que les dramaturges castillans placent leurs héros en face de situations excessives, Victor Hugo contraint Ruy Blas à choisir entre des alternatives également douloureuses ; par exemple, à l'acte final (scène III) où don Salluste le veut pousser dans les bras de sa reine, il est obligé ou d'être complice de son bourreau, ou de dire la vérité cruelle à son idole[1]. Ruy Blas

1. Voir encore, à ce point de vue, la scène qui se passe à la fin de l'acte III entre lui et don Salluste. — Dans son rôle de justicier à l'égard de celui-ci, Ruy Blas rappelle Garcia del Castañar vis-à-vis de don Mendo. Les réminiscences du *Garcia del Castañar* de Rojas (nous en avons déjà signalé quelques-unes à propos de *Le roi s'amuse* et d'*Hernani*) sont si fréquentes qu'on doit en conclure qu'il avait certainement connu cette comedia.

est le type le plus chevaleresque de l'amoureux : c'est un Macias moderne et beaucoup plus viril que son ancêtre langoureux, auquel il ressemble surtout par la profondeur de son amour et par sa fin tragique.

Tandis que Don Salluste est surtout espagnol par le culte qu'il voue à la vengeance, Don Guritan l'est dans tout son être. Victor Hugo dit à son sujet : « Au XVIIe siècle, il restait encore en Espagne quelques don Quichotte malgré Cervantes »[1], ce qui prouve que le poète français n'a pas bien saisi la signification de la figure immortelle du « triste chevalier ». Don Guritan est plutôt le modèle du hidalgo « embebecido »[2], jaloux jusqu'à chercher querelle à quiconque ose « regarder de fort près sa maîtresse ». Le récit grandiloquent qu'il fait (acte II,

1. Notes ajoutées à la pièce, p. 185.

2. Mme d'Aulnay : *Voyage en Espagne*. L'expression : « embevescimiento de amor » se trouve déjà dans la *Celestina*, p. 117. Ed. Foulché-Delbosc.

sc. IV) de ses amours et de ses duels victorieux, n'est pas sans rappeler le ton des vantardises des matamores. Son allure parfois un peu grotesque, du reste, n'est due qu'à la conception exagérée de ce qu'il croit devoir à son honneur. Néanmoins, il est une incarnation parfaite d'un brave chevalier, prêt à toutes les folies pour celle qu'il aime : la comedia offre de pareils types à profusion.

Don César de Bazan, enfin, dont le nom a subsisté jusqu'à nos jours comme le synonyme du chevalier pauvre et miséreux, rappelle l'Espagne picaresque. Le fond de son être est celui d'un gentilhomme ; il a le vif sentiment de l'honneur, comme il ressort de son dialogue avec don Salluste à qui il refuse avec indignation de prêter son aide pour se venger d'une femme; la harangue éloquente qu'il prononce à ce propos nous fait songer par certains tours d'expression au discours, souvent cité, de Garcia del Castañar devant le roi :

Celui qui, bassement et tortueusement,
Se venge, ayant le droit de porter une lame,
Noble, par une intrigue, homme, sur une femme,
Et qui, né gentilhomme, agit en alguazil,
Celui-là, — fût-il grand de Castille, fût-il
Suivi de cent clairons sonnant des tintamarres,
Fût-il harnaché d'ordres et de chamarres,
Et marquis, et vicomte, et fils des anciens preux,
N'est pour moi qu'un maraud sinistre et ténébreux
Que je voudrais pour prix de sa lâcheté vile,
Voir pendre à quatre clous au gibet de la ville [1].

Du « hidalgo » espagnol, il a encore l'orgueil, tandis que, par sa misère matérielle,

1. Cf. Aunque sea hijo del sol,
Aunque de tus grandes uno,
Aunque el primero en tu gracia,
Aunque en tu imperio el segundo ;
Que estoy soy, y este es mi agravio,
Este el ofensor injusto,
Este el brazo que le ha muerto,
Este divida el verdugo ;
Pero en tanto que mi cuello
Este en mis hombros robusto,
No he de permitir me agravie
Del Rey abajo ninguno.

il s'apparente à ce type de pauvre hère qu'a si bien caractérisé l'auteur de *Lazarille de Tormes* dans sa nouvelle célèbre. Il est un « picaro », idéalisé et doué d'un humour brillant qui fait défaut à ses ancêtres castillans ; il est sympathique, et son sentiment du comique se manifeste surtout dans le dialogue qu'il soutient avec le laquais envoyé par don Salluste (acte IV, sc. III).

MUSSET ET L'ESPAGNE

Peut-on parler d'une influence espagnole sur l'œuvre dramatique de Musset ? Au sens que l'on prête communément à la notion d'influence, il faudrait répondre à cette question par la négative. Il est vrai que l'auteur des *Contes d'Espagne et d'Italie* aime à citer des noms et des lieux espagnols (Madrid, le Prado), à célébrer la beauté de l'Andalouse qu'il place, assez singulièrement, à Barcelone — cela soit dit en passant; — il est également vrai qu'on rencontre fréquemment dans ses poésies la « mule », la « duègne » et le « manteau » espagnols : mais ce ne sont là que les indices d'une aspiration à cette « couleur locale » qui avait caractérisé le romantisme français. Car Musset, tout en se

défendant bien d'être romantique, n'en suivait pas moins le courant général qui avait entraîné Victor Hugo et ses adeptes. L'idée qu'il devait se faire de l'Espagne ne reposait que sur cette image flottante qui a hanté tous les cerveaux romantiques quand il s'agissait de peindre les mœurs espagnoles. Mais cette image flottante, bien qu'éloignée de la réalité, n'en constitue pas moins un fonds d'espagnolisme dont les poètes de l'époque de Musset subissaient plus ou moins l'ascendant.

Nous tâcherons de grouper quelques traits qui établissent une certaine affinité entre l'œuvre dramatique de Musset et le théâtre espagnol ; car ce théâtre ne lui paraît pas avoir été tout à fait étranger. Dans la dédicace de *La Coupe et les lèvres*, Musset distingue deux arts différents également admissibles sur le théâtre ; Calderon et Mérimée appartiennent, à son avis, à la première de ces deux catégories. Sans vouloir discu

ter la théorie dramatique de Musset, nous ne pouvons cependant ne pas nous demander si, trouvant que l'art de Calderon ressemble à celui de Mérimée, il avait une connaissance exacte du drame du poète espagnol : il faut avouer, en effet, que ces deux noms jurent étrangement et qu'on est en droit de s'étonner de les voir accouplés. Peut-être, néanmoins, pouvons-nous conclure que Musset avait lu Calderon et qu'il s'en inspira [1].

Dans le premier acte de *La Coupe et les lèvres*, il semble que Musset « ait voulu faire la tragédie de l'orgueil, comme Corneille a fait celle de la volonté [2] ». A notre point de vue, il n'est pas sans inté-

1. Le titre de sa comédie : *On ne badine pas avec l'amour*, paraît être une traduction littérale de la comedia intitulée *No hay burlas con el amor* de Calderon. — Faisons encore remarquer que le titre de *Les caprices de Marianne* rappelle celui de la comedia *Los melindres de Belisa* de Lope.

2. A. Barine : *Alfred de Musset*, p. 50.

rêt de constater que la glorification de l'orgueil, chez Musset, est d'autant plus significative que c'est l'orgueil qui est, sous forme d'honneur, le ressort principal de l'action dramatique dans la comedia espagnole. Quand Frantz exalte le sentiment de l'orgueil :

Tout nous vient de l'orgueil, même la patience.
L'orgueil, c'est la pudeur des femmes, la constance
Du soldat dans le rang, du martyr sur la croix.
L'orgueil, c'est la vertu, l'honneur et le génie...

il paraît glorifier la conception que se sont faite de leur « honneur » les hidalgos de Calderon. Et plus d'un protagoniste des poésies de Musset se fait une idée analogue de l'orgueil : de là vient qu'une affinité d'esprit s'établit entre notre poète et les dramaturges espagnols.

Pour ce qui est de l'amour, Musset n'avait pas besoin d'aller à l'école d'Espagne pour y apprendre « toute la lyre » de la passion,

mais la préférence qu'il se plaisait à donner aux Espagnols et Espagnoles pour nationaliser quelques-uns de ses types d'amoureux et d'amoureuses, montre assez clairement que, lui aussi, considérait le pays des hidalgos comme la patrie par excellence de la galanterie et de la passion. En tout cas, la conception sérieuse, sombre et même tragique de l'amour le rapproche des dramaturges castillans. Ce qui, dans le drame romantique français et chez Musset aussi, paraissait une innovation, c'est l'introduction sur la scène de personnages historiques des époques éloignées, leur participation aux aventures galantes de leurs sujets et, en général, les amours idéalisés et agrandis de quelques-uns des protagonistes ; or, tout cela rappelle encore la comedia espagnole.

Le souffle héroïque qui parfois effleure l'œuvre de Musset, contribue aussi à donner un cachet castillan à certains passages de ses poésies. C'est ainsi qu'on croirait entendre

un descendant lointain de don Quichotte lorsque ce brave don Paez [1] lance, à la manière espagnole, un défi à ses compagnons de guerre pour exalter la beauté de sa dame... En général, dans les poèmes de Musset, la note romanesque et sentimentale qui semble indiquer une aspiration venue de la pastorale — par des voies qu'il serait peut-être impossible de retrouver — achève de donner un caractère hispanique à certaines parties de son œuvre poétique. C'est alors qu'il rappelle la psychologie maniérée, mais charmante, de Marivaux et semble annoncer Rostand. Il s'est assurément inspiré de l'auteur du *Jeu de l'amour et du hasard*, pour ne pas parler de l'influence que devaient exercer sur son génie les féeries de Shakespeare [2].

1. *Don Paez*, p. 13.
2. Emil Fricke : *Der Einfluss Shakespeares auf Alfred de Musset's Dramen*, Bâle, 1901.

LES COMÉDIES DE MUSSET

AU POINT DE VUE

DE L'INFLUENCE ESPAGNOLE

Les Caprices de Marianne nous paraît être un drame dans le goût de cette renaissance qui a inspiré un chef-d'œuvre du théâtre espagnol, *la Celestina*. La passion de Cœlio pour Marianne a quelque chose de ce côté tragique qui assombrit la passion de Calisto pour Melibea. Nous n'exprimons d'ailleurs ici qu'une impression tout à fait personnelle, toute influence étant exclue de la part de l'auteur de la tragicomédie espagnole. Cœlio se conduit plus d'une fois comme un amant de comedia, et quand il s'écrie : « Ah ! que je fusse né dans le temps des tournois et des batailles ! Qu'il m'eût été permis de

porter les couleurs de Marianne et de les teindre de mon sang ! Qu'on m'eût donné un rival à combattre, une armée entière à défier ! [1] », il rappelle le chevalier espagnol tel qu'il avait été idéalisé par Cervantes et par les dramaturges castillans.

Dans *Fantasio*, Musset a recours à un procédé habituel à Marivaux : le prince prend le nom et le costume de son aide de camp pour éprouver, sous ce déguisement, l'amour de sa fiancée. Il en résulte quelques situations qui sont très fréquentes dans le théâtre espagnol et chez l'auteur du *Jeu de l'amour et du hasard*. Pour ce qui est de l'histoire délicieuse que le poète français a brodée autour de cette donnée, elle n'appartient qu'à lui-même.

Dans *On ne badine pas avec l'amour*, il n'y a rien, excepté le titre, qui rappelle l'Espagne ; *Barberine* nous fait songer, par quel-

1. Acte II, sc. II, p. 144.

ques détails, à la comedia, bien que Musset se soit plutôt inspiré de *Cymbeline* de Shakespeare. Déjà cette particularité de placer la scène de l'action en Hongrie, est dans la tradition des Espagnols (Lope, Castro, Calderon), et des romantiques français[1]. Mais ce qui est surtout important, au point de vue des analogies avec le théâtre espagnol, c'est, pour ainsi dire, la thèse que Musset paraît avoir voulu mettre en relief et qu'il définit lui-même ainsi : « Il y a un gardien qui défend mieux l'honneur d'une femme que tous les remparts d'un sérail et que tous les muets d'un sultan, et ce gardien, c'est elle-même ». Nous avons déjà fait remarquer que cette thèse avait été particulièrement développée par les dramaturges castillans dans bon nombre de leurs comedias [2]. Barberine sort victorieuse de l'épreuve à

1. Soit dit en passant, Musset devait avoir une drôle d'idée d'un baron hongrois pour l'affubler d'un nom comme Rosemberg : c'est un nom purement allemand.

2. *La llave de la honra* de Lope.

laquelle elle avait été soumise ; elle s'apparente, en général, à ses dames héroïques dont le drame espagnol a si souvent exalté la vertu sublime ; par sa fierté, la conscience qu'elle a de sa dignité, en un mot, par son « honor »... Polacco, espèce de chevalier d'industrie, paraît s'être égaré ici et provenir de quelque nouvelle picaresque.

Lorenzacchio n'a rien d'espagnol, si ce n'est le culte de la vengeance qu'il professe et qu'il réalise ; dans la comédie *Il ne faut jurer de rien*, il ne serait pas difficile de découvrir quelques éléments d'imbroglios espagnols. En effet, le théâtre espagnol abonde en personnages qui agissent comme Octave et Cécile ; d'autre part, rien n'est plus habituel à la comedia que cette leçon, mise en évidence par Musset, qu'en choses d'amour la jeune fille la plus ingénue en sait plus long que l'homme qui se croit très avisé... Depuis Lope [1], il n'est peut-être pas de dramaturge

1. *La boba para otros y discreta para si.*

castillan qui n'ait consacré au moins une comedia à la démonstration de cette vérité devenue banale de nos jours...

Laissant de côté les comédies de Musset où rien ne trahit le reflet du génie hispanique, nous devons cependant signaler *Carmosine* dont l'intrigue romanesque fait songer à l'Espagne. La jeune fille amoureuse de son roi (qui, du reste, est un Espagnol : Pierre d'Aragon), la cour où l'on se pose des questions d'amour à résoudre, le personnage de Perillo nous reportent au pays romantique par excellence qu'a toujours été la patrie des chevaliers et des troubadours.

ROSTAND ET L'ESPAGNE

Dans un poème qu'il composa à l'occasion de l'anniversaire de Victor Hugo [1], Rostand évoque les impressions qu'il ressentit lors de sa visite à Hernani, petite ville d'Espagne qu'immortalisa l'auteur d'*Hernani*, et rend hommage au génie hispanique de Victor Hugo qui, selon lui, « fut plus Espagnol que toutes les Espagnes ». Le chantre de *Cyrano de Bergerac* serait lui-même un Latin renforcé, c'est-à-dire un Latin hispanisant, même s'il ne faisait pas profession de foi de son espagnolisme par les louanges qu'il prodigue à l'adresse de Victor Hugo et surtout par ces vers des *Musardises* :

1. *Un soir à Hernani* (Annales politiques et littéraires, 27 février 1910).

Et si j'aime, depuis l'enfance,
Sous ce ciel venir et rester,
C'est qu'ici [1], sans quitter ma France,
J'entends mon Espagne chanter !

Nous déclarons avoir écrit notre chapitre sur le génie hispanique de Rostand avant d'avoir lu les vers que nous venons de citer et nous confessons que son œuvre dramatique nous l'avait encore trahi bien mieux que cette confidence personnelle.

Déjà la biographie de la jeunesse du poète nous fournit quelques indications significatives quant à son développement ultérieur. Ce n'est pas en vain qu'il fit un *Éloge d'Honoré d'Urfé*, couronné par l'Académie de Marseille et qu'il préféra le roman sentimental au roman naturaliste dans son *Essai sur le roman sentimental et le roman naturaliste*, paru

1. R. qui est du Midi (il est né à Marseille) habite le village de Cambo, près de la frontière espagnole ; sa grand'mère paternelle était une Espagnole de Cadix.

en 1890. Et les trois bustes du parc d'Arnaga qui sont ceux de trois « romantiques », d'Hugo, de Cervantes et de Shakespeare, ne sont-ils pas intéressants au point de vue de son évolution littéraire? Ne retrouve-t-on pas dans ses drames l'espagnolisme qui caractérise Hugo, le romanesque et le chevaleresque qui coule à larges flots chez Cervantes et quelque chose même des féeries du colosse britannique?

L'exemple de Rostand est peut-être le plus caractéristique de ce phénomène dont nous soutenions précédemment la possibilité : à savoir qu'il y a des auteurs français qu'anime, au moins dans une partie de leur œuvre, le génie de l'Espagne, sans qu'ils aient eu besoin de lire, pour cela, des œuvres en langue espagnole. Lors du succès éclatant de *Cyrano de Bergerac*, on a constaté avec justesse que cette comédie héroïque renouait la tradition du *Cid* de Corneille : c'est un même souffle d'esprit chevaleresque qui a passé

dans ces deux drames et qui a fait vibrer tant de cœurs français et étrangers... « Si l'on parcourt la série des formes de sentiment et d'art dont M. Edmond Rostand s'est harmonieusement souvenu, on verra qu'elle va du roman d'Honoré d'Urfé et des premières comédies de Corneille au *Capitaine Fracasse* et à *la Florise* de Banville, en passant par l'hôtel de Rambouillet, par Scarron et les burlesques, par Regnard même, un peu, si l'on regarde le style, et si l'on fait attention à la grâce romanesque des sentiments, par *le Prince Travesti* de Marivaux, — et enfin par *la Métromanie*, par le quatrième acte de *Ruy Blas*, par *Tragaldabas* lui-même et par les romans de Dumas l'ancien. Si bien que *Cyrano de Bergerac*, loin d'être un renouvellement, est plutôt une récapitulation ou, si vous préférez, la floraison suprême d'une branche d'art tricentenaire[1] ».

1. Jules Lemaître. *Revue des Deux Mondes* (1er février 1898).

Au point de vue spécial de notre thèse, nous tenons surtout à insister sur la continuité du courant héroïco-romanesque qui, venu d'Espagne, s'incarne au XVIIe siècle, dans les œuvres de Corneille, après avoir été alimenté, à l'époque antérieure, par les romans d'Amadis qui jouirent d'une immense popularité sous François Ier et Henri II et, plus tard, par les romans pastoraux dont celui d'Urfé était resté le modèle inimitable ; au XVIIIe siècle ce courant héroïco-romanesque semble s'être éteint, pour renaître au XIXe siècle dans certains drames de Victor Hugo et reparaître, au XXe siècle, resplendissant d'un éclat nouveau, dans l'œuvre de Rostand.

Il circule enfin, dans l'œuvre dramatique de ce poète, une sève romanesque plutôt idéaliste qui, elle aussi, relève du génie hispanique. Dans les pièces d'un caractère éminemment romanesque, les débordements du cœur de certains personnages confinent parfois à un sentimentalisme dont quelques

accents se trouvent déjà chez Marivaux et chez Alfred de Musset. De là cet air de parenté qui existe entre ces auteurs et le poète de *l'Aiglon*.

LES PIÈCES DE ROSTAND

AU POINT DE VUE

DE L'INFLUENCE ESPAGNOLE

Les Romanesques. Cette charmante comédie rappelle plus d'une fois *Don Quichotte*; sans être aussi sérieuse que l'œuvre de Cervantes, elle nous paraît être d'une moralité analogue. La comédie de Rostand ne contient-elle pas, elle aussi, une parodie — très bienveillante, mais néanmoins parodie — du romanesque, de même que *Don Quichotte* contient une parodie du chevaleresque ?[1] Rostand veut

1. Nous avons lu quelque part que Rostand prépare une pièce dont « le chevalier de la triste figure » serait le prota-

démontrer que les aventures « ce n'est pas amusant du tout », qu'il faut se contenter des douces émotions que peut donner la vie ordinaire, que pour inspirer de l'amour, il suffit de la nuit de printemps, du ciel étoilé, et qu'il n'est pas nécessaire de combattre, « ainsi qu'un Amadis, trente spadassins... » Les folies romanesques sont le fait d'une imagination surchauffée, et leur réalisation comporte des secousses dangereuses que ne peut supporter une héroïne moderne...

Cervantes, si célèbre pour avoir persiflé l'idéal chevaleresque de l'Espagne, fut le type consommé du chevalier; Rostand est également avide de romanesque, malgré l'ironie légère dont il le recouvre. Sa Sylvette et son Percinet sont un peu du pays des beaux rêves et ceci, dans le dénouement de sa

goniste. Cela ne serait pas pour nous surprendre. Il est certain que Cervantes a exercé une profonde impression sur l'auteur des *Romanesques*.

pièce, constitue encore une analogie avec la fin de l'œuvre de Cervantes ; ils sont guéris du romanesque par du romanesque, car lors de sa deuxième intervention qui n'est pas moins aventureuse que la première, le « marquis » Straforel se révèle tout bonnement comme un défenseur du « bon sens » en face des chimères de l'imagination romanesque.

La Princesse lointaine. Si, dans *les Romanesques*, l'auteur esquisse un conflit du romanesque avec le réalisme, conflit dont ce dernier sort victorieux, *la Princesse lointaine* respire, sans aucun mélange, le plus pur romanesque. Joffroy Rudel, prince et troubadour, est encore une variante de don Quichotte ; il aime sa Dulcinée d'un amour aussi passionné et aussi superbement dévoué que « le chevalier de la triste figure ». Toutefois, il est plus heureux que son ancêtre espagnol, car il lui a été donné de voir celle qu'il aime :

Combien,
Moins heureux, épuisé d'une poursuite vaine,
Meurent sans avoir vu leur Princesse lointaine !

En chevalier errant de l'amour, ce « prince des amants » consacre toute sa vie à son adorée; et quand, après force aventures, il arrive auprès d'elle, il charge son ami, sorte d'écuyer, de la saluer pour lui et de lui exprimer son amour infini :

Attendris-la, sois éloquent, trouve des choses !
Ou plutôt non, dis-lui la simple vérité :
Que je l'adore, et que je meurs d'avoir chanté,
Éperdument chanté sa beauté sans égale...

En lisant *la Princesse lointaine*, ne croit-on pas lire un roman de chevalerie mis en forme dramatique — avec ce raffinement d'art qui est le propre d'un grand poète comme Edmond Rostand ? Joffroy Rudel est de la lignée des Amadis; sa princesse est en-

tourée, sinon de dragons, au moins d'un chevalier aux armes vertes, gigantesque et invincible... pour tout le monde, excepté pour Bertrand qui le vaincra en combat singulier. Ce trait qu'on retrouve d'ailleurs chez Rostand sous une autre forme (Cyrano, Christian) et qui consiste en ce que le protagoniste ne se présente d'abord à la femme adorée que par l'intermédiaire d'un ami, semble symboliser une ancienne coutume chevaleresque qui voulait que les hidalgos amoureux se fissent représenter, dans des circonstances solennelles, par leurs serviteurs fidèles. Le quiproquo qui en résulte sert à la complication de l'intrigue, mais au dénouement tout s'éclaircit, et si Mélissinde, prenant l'envoyé de Joffroy pour celui qui l'adore, est près de s'éprendre de lui, elle renonce bientôt à sa passion criminelle pour attirer sur sa poitrine le véritable amant — celui qui meurt d'amour pour elle.

Jamais peut-être un dramaturge n'a fait œuvre plus « poétique » en utilisant cette matière si vieille et cependant si neuve qui fut celle des romans bretons... S'il est vrai que ces derniers florissaient au moyen âge sur le sol français, ils ne devinrent européens que grâce à cette transformation que leur fit subir le génie espagnol qui se manifeste dans les romans de chevalerie... C'est pour cela que nous sentons palpiter quelque chose d'espagnol dans cette merveilleuse pièce en quatre actes.

Cyrano de Bergerac. Le héros de cette pièce fut un de ces auteurs de la première moitié du XVIIe siècle qui — comme Saint-Amant, Scudéry, Théophile de Viau, Scarron — se révoltaient contre le classicisme traditionnel, pour s'inspirer des auteurs italiens ou plutôt espagnols. Ils furent « des révolutionnaires » avant l'ère romantique, et cela non seulement au point de vue littéraire, mais encore, peut-on dire, au point de vue social.

Rostand a bien senti que Cyrano de Bergerac, auteur et coureur d'aventures, plein de jactance et pointilleux sur le chapitre de l'honneur, était un personnage éminemment propre à devenir le protagoniste principal d'une comédie héroïque...

Comme dans *les Romanesques* et dans *la Princesse lointaine*, c'est encore la passion qui constitue en quelque sorte le noyau du drame, et quelle passion! celle dont les premiers modèles se trouvent dans les romans de chevalerie et dans les pastorales. Cyrano est encore un frère héroïque des Amadis qui, après plusieurs siècles, vient se ranger à côté de ces amoureux immortels qui ont été glorifiés par des auteurs que Cervantes lui-même cite avec éloge en revisant la bibliothèque de son héros[1].

Mais Cyrano de Bergerac est non seule-

1. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* (Madrid, 1853), tomo primero, cap. VII.

ment un chevalier accompli, dévoué à sa dame, brave, fidèle, bon ami, jaloux de son honneur : il tient aussi beaucoup du « picaro » à la manière du don César de Bazan de Victor Hugo. Les qualités de « hidalgo » et de « picaro » ne sont pas inconciliables, surtout dans une âme nuancée d'espagnolisme, comme est celle du protagoniste de Rostand. Et de telles âmes sont à leur place naturelle dans une atmosphère chargée du plus noble héroïsme et de la plus délicieuse poésie romanesque.

Roxane est une précieuse qui ne devient vraiment grande et humaine qu'après la mort de son bien-aimé Christian. Elle aussi trouverait facilement des sœurs parmi les « primas » de hidalgos qui se meuvent dans la comedia espagnole! Rostand devait la peindre telle qu'il l'a peinte : la poésie romanesque avait besoin de pareilles femmes, pour que les galants puissent avoir l'occasion de faire valoir leur « esprit »

devant leurs amantes ; dans les cours d'amour, c'était celui qui savait répondre le plus spirituellement aux questions posées qui remportait la victoire, de même que celui qui était le plus brave sur le champ de bataille pouvait compter sur la faveur des dames. Du reste, Sylvette, Mélissinde, Roxane se ressemblent toutes par ce je ne sais quoi de précieux qui circule dans leurs êtres.

Cyrano et Roxane sont des caractères par excellence « romantiques », ce qui signifie déjà qu'ils relèvent du génie espagnol. Comme les héros et les héroïnes de la comedia, ils sont excessifs en tout : quoi qu'ils disent ou quoi qu'ils fassent, ils ne se conforment pas aux règles de la vie ordinaire; leur idéal est celui d'êtres qui — sans être irréels ou dénués d'humanité — sortent du cadre commun de l'existence quotidienne. Or, les « hidalgos » et les « damas » du théâtre espagnol se trouvent être par là leurs

ancêtres, et cela, même si le poète français qui les a créés n'a jamais lu une comedia [1].

1. Notons un trait d'un drame de Tirso de Molina qui ressemble à celui qui tient beaucoup d'importance dans le nœud de la comédie héroïque de Rostand. Il s'agit de l'*Amor y celos hacen discretos* où, au lieu du duc, c'est son secrétaire qui écrit des lettres d'amour à sa dame; celle-ci ne manque pas de s'éprendre du style de ces lettres et de leur auteur.

TABLE DES MATIÈRES

Pages

AVANT-PROPOS 7

De l'influence littéraire 11
Du génie espagnol 29
Lesage et l'Espagne 49
Les pièces de Lesage au point de vue de l'influence espagnole 57
Marivaux et l'Espagne 73
Les comédies de Marivaux au point de vue de l'influence espagnole 81
Beaumarchais et l'Espagne 95
Les comédies de Beaumarchais au point de vue de l'influence espagnole 105
Victor Hugo et l'Espagne 115
Les drames de Victor Hugo au point de vue de l'influence espagnole 133
Musset et l'Espagne 163
Les comédies de Musset au point de vue de l'influence espagnole 169
Rostand et l'Espagne 175
Les pièces de Rostand au point de vue de l'influence espagnole 181

MACON, PROTAT FRÈRES, IMPRIMEURS.

La Bibliothèque
Université d'Ottawa
Echéance

The Library
University of O
Date Due

[redacted]
MAR 0 8 '80
FEB 28 '80

CE

a39003 002291887b

CE PN 2633
.H8 1912
COO HUSZAR, VILM INFLUENCE DE
ACC# 1210940